искусство
КИНО
9.69



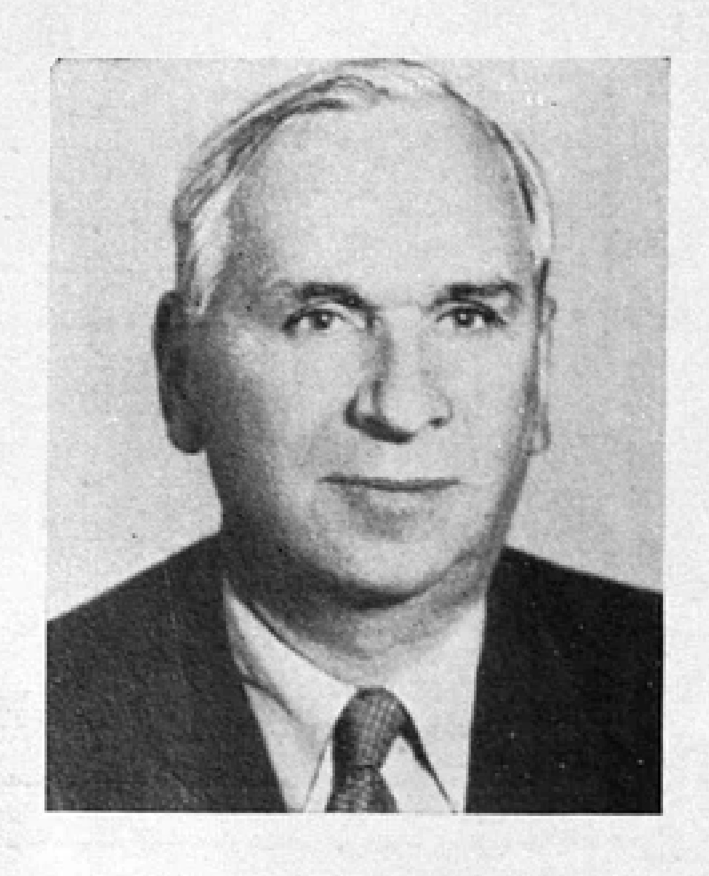






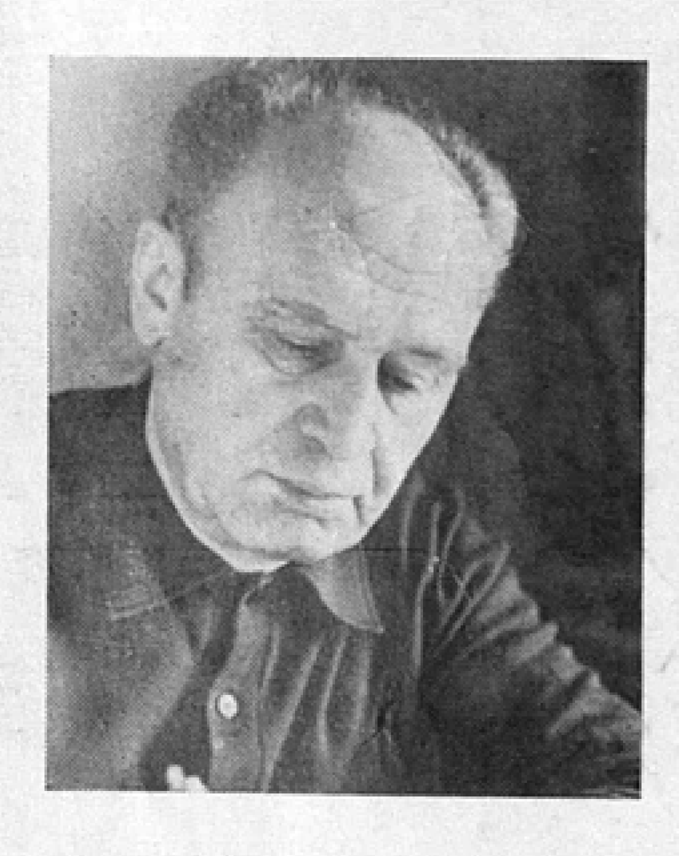


Поздравляем



с 70-летием

Евгения Иосифовича Габриловича, писателя, кинодраматурга, автора сценариев таких значительных фильмов, как «Последняя ночь», «Машенька», «Урок жизни», «Коммунист», «Ленин в Польше», «Твой современник», «В огне брода нет»



с 60-летием

Илью Вениаминовича Вайсфельда, теоретика кино, критика, профессора ВГИКа, автора многих исследований о советском и зарубежном кинематографе, чьи книги «Мастерство кинодраматурга» (1961), «Крушение и созидание» (1964), «Завтра и сегодня» (1968) пользуются заслуженной известностью у широких кругов читателей

с 60-летием

Илью Абрамовича Фрэза, кинорежиссера, чьи фильмы «Слон и веревочка» (1945), «Первоклассница» (1948), «Васек Трубачев и его товарищи» (1955), «Рыжик» (1961), «Я купил папу» (1963), «Я вас любил...» (1966) образовали своеобразную страну детства, в которую с удовольствием попадают и взрослые зрители



искусство
КИНО

Ежемесячный журнал

Орган Комитета
по кинематографии
при Совете Министров СССР
и
Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Обложка А. А. Семенова

Художественный редактор
Л. И. Гориловская

Технический редактор
Р. М. Гродская

Корректор
С. Л. Ярошевская

Рукописи не возвращаются

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

VI Московский международный кинофестиваль

Традиции, уходящие в завтра

Духовный мир современника и экран

Новые фильмы

Портреты

За рубежом

Сценарий

На первой странице обложки — А. П. Довженко (рисунок М. Маловского), кадры из фильмов великого режиссера «Земля», «Арсенал», «Щорс», «Иван», «Поэма о море».

искусство
КИНО

Iskusstvo kino

Cinema Art

Адрес редакции: Москва А-319, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72.
А10193. Подписано к печати 28/VIII 1969 г.
Формат бумаги $70\times90^1/_{16}$. Печатных листов 12 (условных листов 14)
Тираж 35 120 экз. Заказ 3448

Московская типография № 2 Главполиграфпрома
Комитета по печати при Совете Министров СССР.
Москва, проспект Мира, д. 105

Кинематографистам Советского Союза

Центральный Комитет КПСС, Президиум Верховного Совета СССР и Совет Министров СССР сердечно приветствуют и поздравляют кинорежиссеров, сценаристов, актеров, операторов, художников и композиторов кино, рабочих и служащих киностудий и кинопромышленности, деятелей науки и техники, кинокритиков, организаторов фильмопроизводства, кинофикаторов, киномехаников и других работников кинематографии со славным полувековым юбилеем советского кино.

Подписанный Владимиром Ильичем Лениным 27 августа 1919 года исторический Декрет о переходе фотографической и кинематографической промышленности в ведение государства положил начало развитию кинематографии в нашей стране на новой политической и экономической основе. Кино было поставлено на службу интересам революции, задачам воспитания нового человека, строительства социализма и коммунизма. Гениальное ленинское учение, политика Коммунистической партии и Советского государства всегда воодушевляли и вели вперед советское киноискусство.

В. И. Ленин неоднократно подчеркивал огромное значение кино как мощного средства пропаганды революционных идей, как искусства, доступного и близкого широчайшим народным массам. «Из всех искусств, — говорил В. И. Ленин, — для нас важнейшим является кино».

Рожденное Великим Октябрем, наше киноискусство в своих лучших произведениях всегда выражало общие для всего народа коммунистические идеалы. Работники кинематографии на всех этапах развития советского общества активно участвовали в строительстве новой жизни и борьбе с врагами социализма, отдавали силы и талант формированию убежденных, сплоченных вокруг партии борцов за расцвет нашей Родины, за дело трудящихся всего мира. Целые поколения советских людей с юных лет воспитывались и воспитываются на героических, жизнеутверждающих образах киноискусства, зовущих на патриотические подвиги в созидательном труде, активной общественной деятельности, самоотверженной защите завоеваний социалистического строя.

В нашей стране кино впервые стало великим, подлинно народным искусством, его выдающиеся произведения получили заслуженное признание во всем мире и выполняют важную роль в приобщении самых широких трудящихся масс к богатствам передовой культуры.

Центральный Комитет КПСС, Президиум Верховного Совета СССР и Совет Министров СССР призывают всех кинематографистов Советского Союза и впредь следовать высоким традициям боевого, революционного социалистического киноискусства!

Пусть празднование полувекового юбилея нашего кино, отмечаемого накануне 100-летия со дня рождения В. И. Ленина, будет ознаменовано новым подъемом творческой активности мастеров искусства экрана, созданием ярких кинопроизведений, посвященных важнейшим темам современности, героической истории народа, осуществлению бессмертных ленинских идей.

Усилия творческих коллективов должны быть направлены на дальнейшее повышение идейно-художественного уровня советской кинематографии, на борьбу против чуждых нашему искусству влияний, против появления слабых, малосодержательных картин. Наше киноискусство призвано и впредь быть страстным пропагандистом советского образа жизни, коммунистической морали, поборником мира и дружбы между народами, непримиримым бойцом в сражениях с буржуазной идеологией.

Да здравствует и процветает многонациональное советское киноискусство!

Центральный Комитет КПСС

Президиум Верховного Совета СССР

Совет Министров СССР

Центральному Комитету Коммунистической партии Советского Союза

Мы, участники торжественного заседания, посвященного 50-летию советской кинематографии, шлем горячие и сердечные приветствия Ленинскому Центральному Комитету Коммунистической партии Советского Союза.

Советское кино рождено великим Октябрем. С первых дней своего существования оно посвятило себя делу социалистической революции. В его ранних фильмах живет революционный порыв первооткрывателей нового мира. В годы строительства социализма кино вдохновляло советских людей на трудовые подвиги. В дни тяжелых испытаний Великой Отечественной войны оно активно участвовало во всенародной борьбе за свободу и независимость своего многонационального отечества. Борьба за коммунизм, воспитание нового человека составляют смысл и содержание творческой работы кинематографистов в наши дни.

Советское киноискусство видит свой почетный долг и призвание в служении народу, в борьбе за торжество великих идей нашей родной партии. Выдвинутая Лениным задача — создание фильмов, отражающих советскую действительность и проникнутых коммунистическими идеями, — определяет главное направление современного развития киноискусства. Выполнение этой задачи требует, чтобы советские кинематографисты основывались в своем творчестве на принципах партийности и народности, чтобы в нашем искусстве поддерживалось все истинно передовое, талантливое и велась решительная борьба с идеологическим браком, холодным ремесленничеством и серостью.

Советские кинематографисты отчетливо сознают необходимость повышения идейных и художественных требований к произведениям киноискусства, выходящим на наш экран. Мы живем и работаем в сложных условиях обострившейся идеологической борьбы. Решения XXIII съезда КПСС, итоги Совещания братских коммунистических и рабочих партий учат нас классовому анализу жизненных явлений, партийной принципиальности, учат быть непримиримыми ко всевозможным идейным шатаниям и ревизионистским наскокам, последовательно отстаивать принципы пролетарского интернационализма.

Мы заверяем Центральный Комитет партии, что работники советского кино сделают все возможное, чтобы создавать правдивые кинопроизведения, раскрывающие полно и убедительно грандиозность трудового подвига советского человека, красоту и величие борьбы за коммунизм, развивать искусство высоких помыслов, искренних чувств, способное быть сильным оружием в современной битве идей, вдохновлять миллионы и миллионы советских людей на новые победы в строительстве коммунизма.

Да здравствует Коммунистическая партия Советского Союза и ее Ленинский Центральный Комитет!

Да здравствует коммунизм!

Награды Московского фестиваля



КОНКУРС ПОЛНОМЕТРАЖНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

Золотой приз — фильму **«Люсия»** (Куба).

Золотой приз — фильму **«Серафино»** (Италия).

Золотой приз — фильму **«Доживем до понедельника»** (СССР).

Специальный приз жюри — режиссеру **Ивану Александровичу Пырьеву,** постановщику фильма «Братья Карамазовы» (СССР) в ознаменование его выдающихся заслуг в развитии киноискусства.

Специальный приз жюри — режиссеру **Кэролу Риду,** постановщику фильма «Оливер!» (Великобритания) за выдающееся мастерство, выразившееся в создании оригинального и высокоталантливого музыкального фильма на основе романа Чарльза Диккенса.

Специальный приз жюри — фильму **«Дневник немецкой женщины»** (ГДР) режиссеров Аннели и Андре Торндайк за актуальность темы и ее воплощение на экране в соответствии с девизом фестиваля.

Серебряный приз — фильму **«Время развлечений»** (Франция).

Серебряный приз — фильму **«Когда слышишь колокола»** (Югославия).

Приз за лучшее исполнение мужской роли в фильме «Оливер!» (Великобритания) — **Рону Моуди.**

Приз за лучшее исполнение мужской роли в фильме «Пан Володыевский» (Польша) — **Тадеушу Ломницкому.**

Приз за лучшее исполнение женской роли в фильме «Женщина на один сезон» (Румыния) — **Ирине Петреску.**

Приз за лучшее исполнение женской роли в фильме «Узкая полоска неба» (Аргентина) — **Анне Марии Пиккио.**

Диплом фильму **«Выжженная земля»** (Норвегия), сценарист Сигбьёрн Хёльмобак, режиссер Кнут Андерсен — за талантливое воплощение средствами кино мужества и стойкости народов в борьбе с фашизмом.

Диплом фильму **«Кабаскабо»** (Нигер), режиссер Умару Ганда — за создание талантливого фильма, свидетельствующего об успехах молодой кинематографии Нигера.

Диплом режиссеру фильма «Дело Ласло Амбруша» (Венгрия) **Андрашу Ковачу** — за поиски новых кинематографических средств в жанре экранной публицистики.

Диплом оператору фильма «Танго» (Болгария) **Ивайло Тренчеву** — за высокое операторское искусство.

КОНКУРС КОРОТКОМЕТРАЖНЫХ ФИЛЬМОВ

Приз фильму **«Дорога на передовую»** (Республика Южный Вьетнам).

Приз фильму **«Юность мира»** (СССР).

Приз фильму **«Испытание насилием»** (Великобритания).

Специальный приз фильму **«Березы»** (Югославия) — за поэтическое, эмоциональное решение темы дружбы народов, соответствующее девизу фестиваля.

Специальный приз фильму **«Яблоко»** (ГДР), который в интерес-

ной, значительной художественной форме раскрывает тему истории познания.

Специальный приз фильму **«Почему человек творит»** (США) — за оригинальность и своеобразие замысла и формы, умелое использование разнообразных приемов киноискусства в изложении сложной темы.

КОНКУРС ФИЛЬМОВ ДЛЯ ДЕТЕЙ

Золотой приз — лучшему детскому фильму **«Зимнее утро»** (СССР).

Серебряный приз — фильму **«Ребята с улицы Пал»** (Венгрия).

Серебряный приз — фильму **«Нити радуги»** (Болгария).

Серебряный приз **Марку Лестеру** — за исполнение главной роли в фильме «Беги, Дикий, беги» (Великобритания).

Специальный приз жюри за фильм-сказку для детей — фильму **«Молодость без старости»** (Румыния).

Специальный приз жюри за комический фильм для детей — фильму **«Пеппи — Длинный Чулок»** (ФРГ — Швеция).

Специальный приз жюри за мультипликационный фильм для детей — фильму **«Приключения веселого скитальца»** (Польша).

Жюри Международного фестиваля детских фильмов в Москве отмечает успехи молодой мультипликационной кинематографии Демократической Республики Вьетнам, создавшей в тяжелых условиях войны гуманный, воспитательный фильм для детей **«Теплые куртки».**

НАГРАДЫ МЕЖДУНАРОДНЫХ ОРГАНИЗАЦИЙ

Жюри ФИПРЕССИ (Международная организация кинопрессы) присудило свой приз фильму **«Люсия»** (Куба) — за высокий художественный уровень и его оригинальность, отмечающие собой новый этап кубинской кинематографии, которая развивается в особо трудных условиях.

Техническое жюри VI МКФ присудило диплом Союза кинематографистов СССР при участии Международного союза технических кинематографических ассоциаций (УНИАТЕК) кинофильму **«2001: космическая одиссея»** (США) — за умелое использование технических средств кинематографа.

Приз Международной гильдии сценаристов за лучший сценарий фильма **«Узкая полоска неба»** (Аргентина).

ПРИЗЫ И ДИПЛОМЫ ГОСУДАРСТВЕННЫХ, ОБЩЕСТВЕННЫХ ОРГАНИЗАЦИЙ И ТВОРЧЕСКИХ СОЮЗОВ

Союз кинематографистов СССР — фильму **«Время жить»** (Франция) за достоверное изображение жизни рабочей семьи и фильму **«Река без моста»** (Япония) за правдивое воплощение драмы народной жизни, вызванной социальным неравенством.

Союз писателей СССР — фильму **«Колония Ланфиер»** (Чехословакия).

Советский комитет защиты мира— фильму **«Выжженная земля»** (Нор-

вегия) за гуманизм и глубокое решение темы дружбы между народами в совместной борьбе против фашизма; фильму **«Симон Боливар»** (Италия) за художественное воплощение темы единства народов в борьбе за свободу и независимость; фильму **«Отряд связисток»** («Девушки со станции К-6», ДРВ) за яркое раскрытие несгибаемой воли в справедливой борьбе вьетнамского народа за свою свободу и независимость.

Союз советских обществ дружбы и культурных связей с зарубежными странами — фильму **«Утро»** (Монголия) за образное воплощение идей дружбы и культурного сотрудничества между народами.

Союз журналистов СССР — фильму **«Михал»** (Польша) за высокое мастерство и гуманистическую направленность фильма.

Министерство просвещения СССР — фильму **«Я вас любил...»** (СССР), раскрывающему значение искусства в воспитании детей; фильму **«Друг»** (Италия) — о нравственном воспитании детей.

Комитет молодежных организаций СССР — фильму **«Нити радуги»** (Болгария) за яркое отображение темы дружбы и интернационального воспитания детей; фильму **«Юность мира»** (СССР) за яркое кинематографическое воплощение идей солидарности, мира и дружбы молодежи.

Союз композиторов СССР — композитору **Лайонелу Барту** за музыку к фильму «Оливер!» (Великобритания).

Комитет по физической культуре и спорту при Совете Министров СССР — фильму **«Большие скачки»** (Монголия), в котором наиболее полно раскрыта идея гармонического развития духовных и физических качеств человека.

Комитет советских женщин — режиссеру **Арундати Дэви,** поставившей фильм «Солнце и ливень» (Индия); писательнице **Астрид Линдгрен** (Швеция), автору сценариев фильмов для детей, воспитывающих подрастающее поколение в духе гуманизма.

Союз художников СССР — художнику **Нико Мату** (Югославия) за лучшее изобразительное решение фильма для детей «Догадливый Кекец», художнику **Джону Бонсу** (Великобритания) за лучшее изобразительное решение фильма «Оливер!»; художникам **Матаджи Урата и Исаму Цусида** (Япония) за талантливый рисованный мультипликационный фильм «Кот в сапогах».

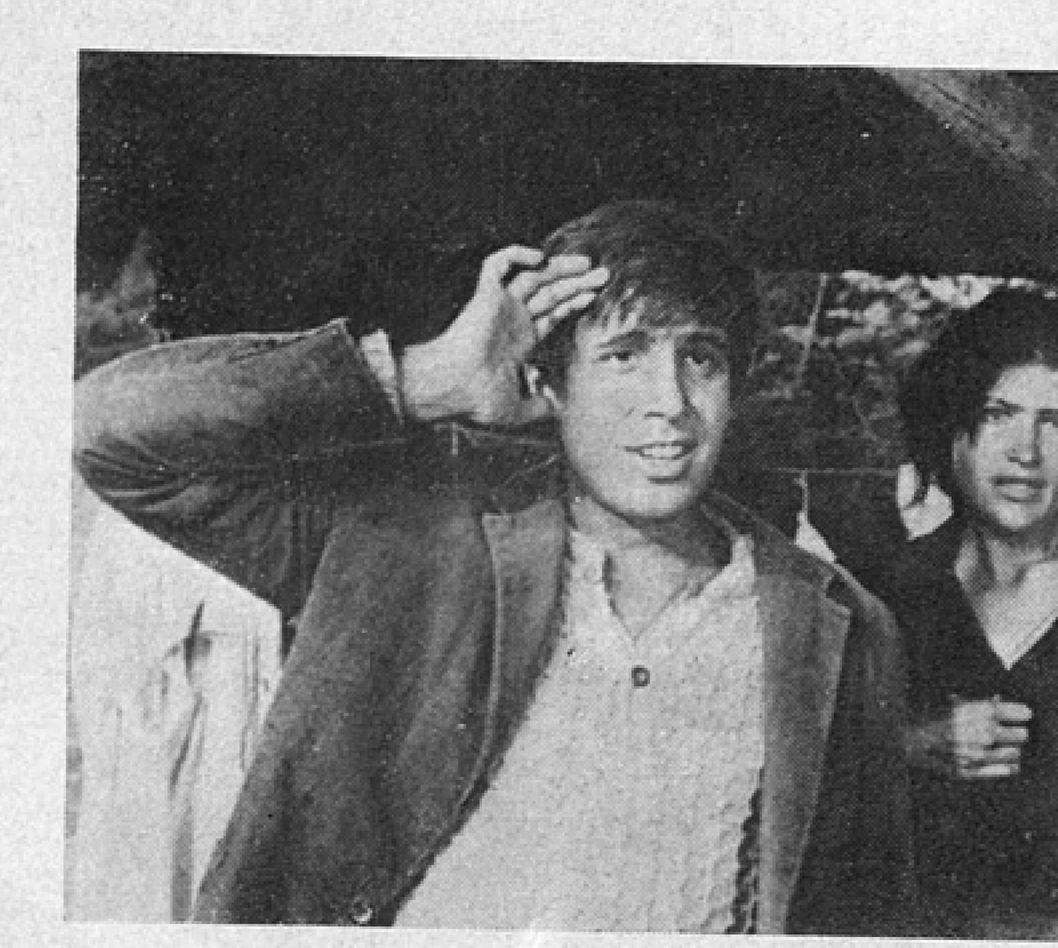
Редакция журнала «Искусство кино» — фильму **«Выжженная земля»** (Норвегия).

Редакция журнала «Советский экран» — фильму **«Немного страха»** (ОАР).





«Люсия» (Куба)



«Серафино» (Италия)



«Доживем до понедельника» (СССР)





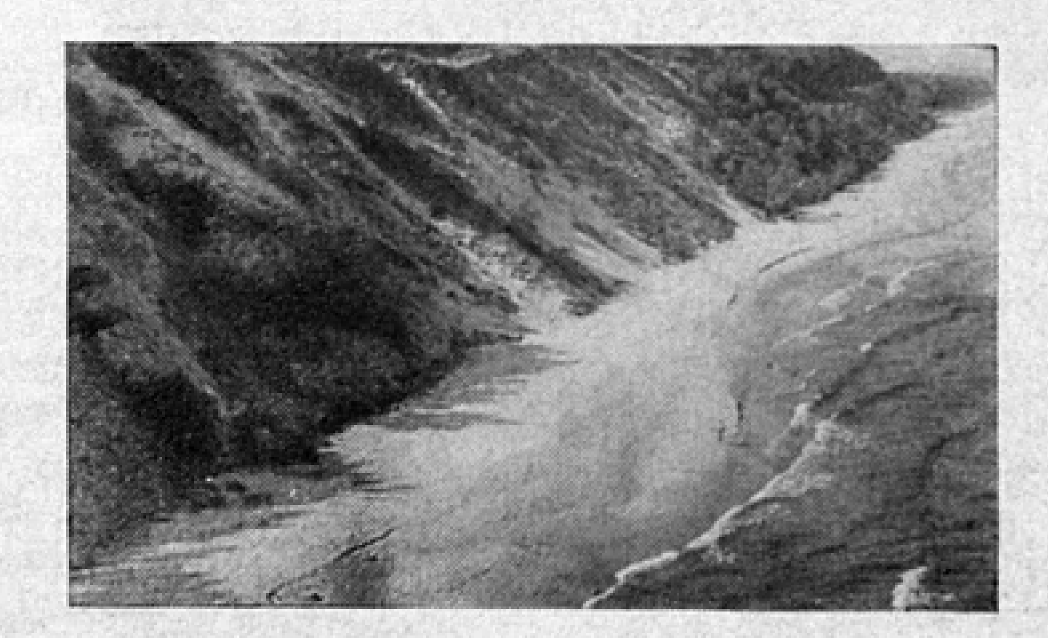
«Братья Карамазовы» (СССР)



«Время развлечений» (Франция)



«Когда слышишь колокола» (Югославия)



«Дневник немецкой женщины» (ГДР)







«Оливер!» (Великобритания)

«Узкая полоска неба» (Аргентина)



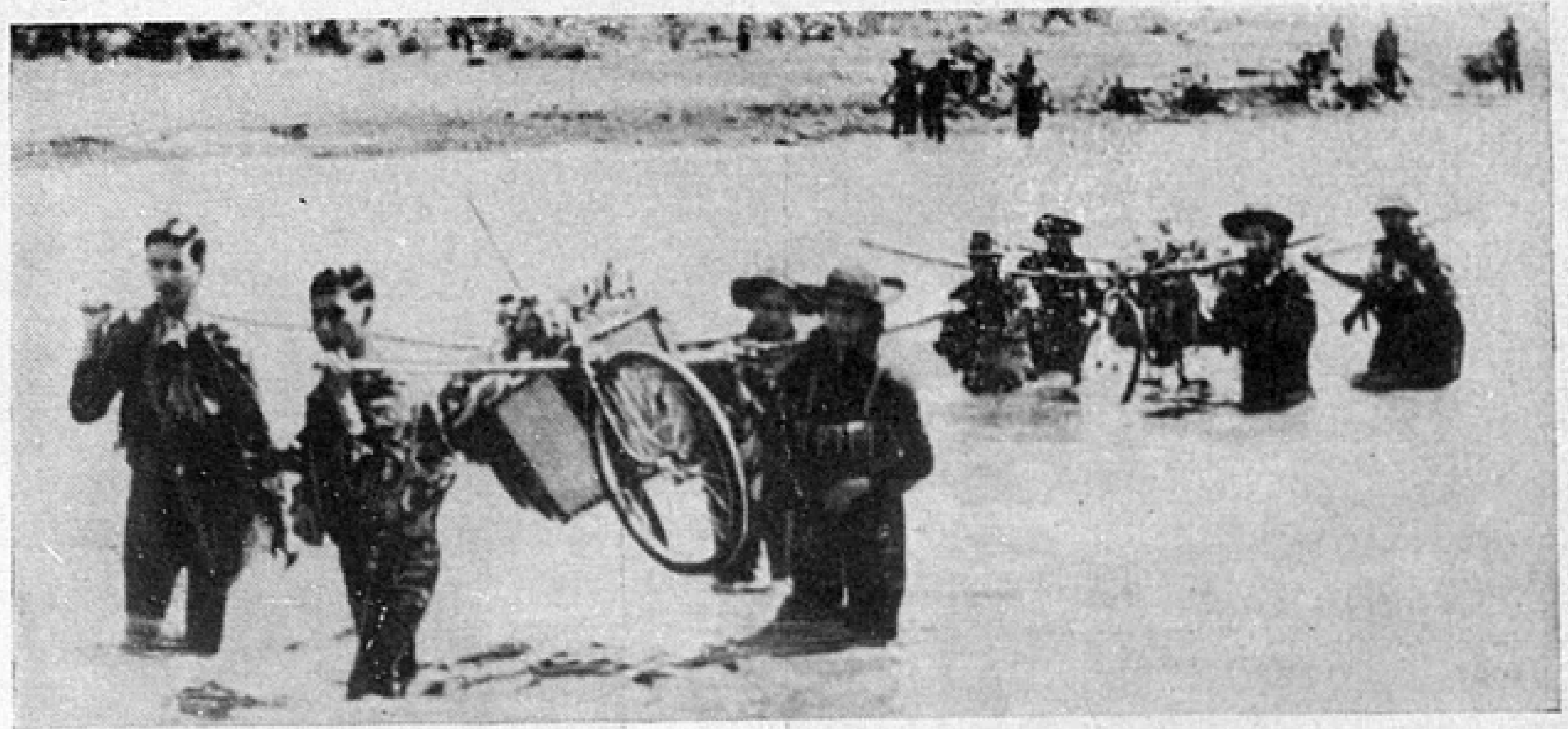


«Женщина на один сезон» (Румыния)

«Пан Володыевский» (Польша)







«Дорога на передовую» (Республика Южный Вьетнам)



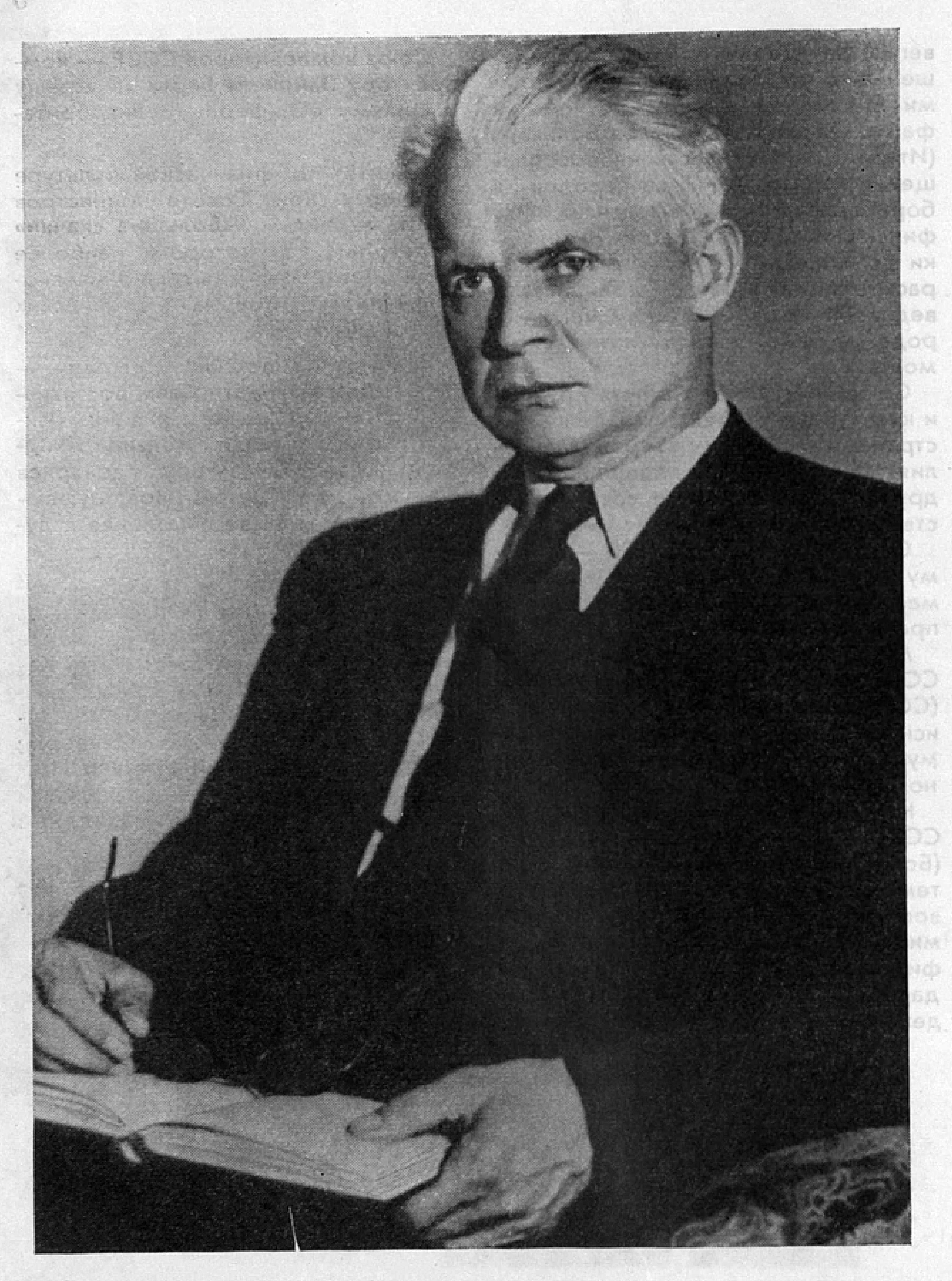
«Юность мира» (СССР)



«Испытание насилием» (Великобритания) (рабочий момент)



«Зимнее утро» (СССР)



Александр Петрович Довженко (1894—1956)

Довженко говорит с нами...

Мы публикуем выступления Александра Петровича Довженко, относящиеся к сороковым — пятидесятым годам и посвященные актуальным проблемам жизни и творчества. Этим выступлениям, как и всему экранному и литературному наследию Довженко, свойственны высокая гражданственность, отчетливость общественной позиции, интернационализм и патриотизм. Особого внимания заслуживают его высказывания по документальной кинематографии, много дающие для понимания Довженко-документалиста, владеющего великолепным даром партийного, публицистического осмысления задач и значения хроники.

Материалы «Ленин», «Пять картин на колхозную тему», «О задачах киножурнала» ранее не публиковались. Они будут помещены в четвертом томе Собрания сочинений А. П. Довженко, готовящемся к печати в издательстве «Искусство». Подготовка текста и комментарии принадлежат Ю. Красовскому и М. Сатаевой. Все заголовки — редакционные.

Редакция благодарит режиссера Юлию Ипполитовну Солнцеву за помощь, оказанную при подготовке к печати материалов, посвященных 75-летию А. П. Довженко.

Ленин

Написано предположительно в 1946—1947 годах, во время работы над сценарием фильма «Мичурин» (ЦГАЛИ, ф. 2081, оп. 1, ед. хр. 482).

Когда Ленин умер, я помню, стояли такие жестокие морозы, что птицы замерзали на лету и леденели бесчисленные человеческие слезы, падая на осиротевшую советскую землю.

Казалось, не только люди — сама природа оцепенела в печали.

Не стало величайшего из великих деятелей человечества, принесшего народам больше добра, чем все великие люди за десять столетий.

В истории гигантской борьбы труда с капиталом заслуги его безграничны.

Философ и зачинатель первого в мире социалистического государства, Ленин создал и воплотил в своем имени новую силу вещей, необходимую для развития и жизни современного человечества, как воздух, и столь же неопровержимую, как само бытие. Поэтому нет сегодня на земле ничего ценного и нового, что бы не было связано главным своим смыслом с его поистине животворящим именем. С ним навсегда связано самое дорогое, что завещает истории человечества наш двадцатый век.

С его именем воспрянула надежда на освобождение и воля к борьбе за свободу даже там, где долгие столетия, казалось, все было погребено навеки поработителями народов. Поэтому нет ни материка, ни острова на земле, где бы великое и радостное имя Ленина не произносилось с пламенной любовью. Оно обошло весь мир трудящихся и стало знаменем лучшей, созидающей части человечества.

Пять картин на колхозную тему

Это выступление А. П. Довженко, состоявшееся в 1956 году, полностью атрибутировать не удалось. Печатается по стенограмме (ЦГАЛИ, ф. 2081, оп. 1, ед. хр. 572).

Я просмотрел недавно подряд пять картин: «Первый эшелон», «Крутые Горки», «Земля и люди», «Чужая родня» и «Своими руками». Вы видели эти картины*, читали о них в прессе, мнение у вас о них сложилось так же, как оно первоначально складывалось у меня. Но когда вновь я просмотрел пять картин подряд, у меня уже сложилось несколько другое впечатление. Я увидел их со всеми общими их достоинствами и недостатками. Вот по поводу этих общих достоинств и недостатков я хочу повести сейчас свой разговор.

Но перед этим я хочу коснуться более широких вопросов. Начну с главного. Мне кажется, что советские киноработники обязаны повести настоящий разговор о нашей кинематографии на колхозную тему. Жизнь и труд большинства советских граждан — колхозников нашли слишком малое отражение в киноискусстве. Недостаточно, я бы сказал, незаслуженно мало предстают они сегодня на экранах перед человечеством...

Товарищи, мы на своих собраниях говорим о том, что нам необходимо бороться за новое в киноискусстве. И я не вижу более благородного направления для поисков нового в киноискусстве, чем наши просторы, жизнь наших тружеников колхозных полей!..

Давайте сядем с вами на воображаемый самолет и полетим над страной, чтобы определить, кто такой колхозник, что такое колхозы! Государство наше советское при помощи колхозного строя стало могущественным, как ни одно другое государство в мире, стало передовым государством, с неисчерпаемым запасом творческих сил. Если сегодня рассмотреть международное положение нашего государства, все великие события, связанные с Отечественной войной, и послевоенные события, с каждым из них в той или иной мере связаны имена простых наших колхозников. Какова их роль в международной жизни, в истории нового человечества, какое влияние оказали они или оказывают? Вот об этих людях, стоящих у физических основ нашей жизни, я бы и предложил сегодня повести наш разговор по-большому, по-серьезному. Не в том дело, было ли все правильно при осуществлении коллективизации, все ли шло гладко в самом процессе [созидания] колхозного строя, все ли распоряжения были абсолютно прогрессивны или были распоряжения, скажем, ошибочные. Не в этом дело. Дело в самой основе, в том, что сегодня колхозный строй, победивший в нашей стране, является примером для других народов, которые или следуют нашему колхозному строю или в некоторых странах народной демократии, учитывая особенности своей природы, идут к колхозному строю другим способом. Тема эта неисчерпаема по своему богатству, по своему объему и благородству.

В картинах, которые я просмотрел, еще нет глубоких размышлений о путях человечества, о его победах и поражениях, о людях, стоящих, как я уже говорил, у физических основ нашей жизни. Мы еще находимся как бы на подступах к колхозной теме, ведем как бы [пристрелку] и не подошли еще к последнему развороту битвы, а в некото-

---

* «Первый эшелон», «Мосфильм», 1956. Сценарий Н. Погодина, режиссер М. Калатозов; «Крутые Горки», «Ленфильм», 1956. Сценарий Б. Метальникова, режиссер Н. Розанцев; «Земля и люди», киностудия имени М. Горького, 1955. Сценарий Г. Троепольского, режиссер С. Ростоцкий; «Чужая родня», «Ленфильм», 1956. Сценарий В. Тендрякова, режиссер М. Швейцер; «Своими руками», киностудия имени М. Горького, 1956. Сценарий и постановка В. Войтецкого.

рых случаях, найдя тему, не осуществляем ее на такой высоте, как это требуется.

В чем наша слабость при осуществлении колхозных картин (я имею в виду тут и сценаристов и режиссеров)? Главное — в неверном подходе к теме... Отсутствие глубоких наблюдений народной жизни красной нитью проходит через все наши колхозные картины, [в которых сказываются] «командировочное» знание темы, ложные представления о колхозе, как о чем-то неинтересном, о [духовной бедности] колхозной жизни, о людях, одетых в ватники, лишенных изящества. Предвзятость городских и столичных жителей приводит к тому, что они рисуют колхозную тему в неправильном свете.

Прошу это не принять за самохвальство, моя картина «Земля» вошла где-то, на каком-то международном конкурсе, в число лучших двенадцати картин. Там действие происходило на двух квадратных километрах, в среде людей, одетых плохо, зачастую в рваных одеждах. Это было очень давно, чуть ли не двадцать пять лет тому назад, но мне все же удалось наполнить фильм мыслями, идеями, чувствами людей в такой мере, какая даже мне самому в то время не снилась. Я не видел эту картину с той поры, когда ее выпустили, но когда люди нашли, что это [хорошо], может быть, я должен с этим согласиться...

Возвращаясь к обсуждаемым картинам, скажу, что они порой угнетающе действуют на нас из-за недостаточного знания колхозной жизни, а также из-за того, что если раньше мы лакировали ее (за что и были неоднократно порицаемы), то теперь ударились в противоположную крайность, стали показывать много отрицательных сторон. Как говорится, двое смотрят вниз — один видит лужу, другой видит звезды. Раньше мы не хотели видеть лужи,



а только звезды. Отсюда возникли «Кубанские казаки»*. Теперь — ни одной звезды, одна лужа, как в картине «Первый эшелон».

Вследствие малой нашей эрудированности мы применяли ряд штампованных приемов, о которых я тоже хочу сказать. Я заметил, что персонажи почти всех пяти картин кричат друг на друга, невзирая на расстояние, зачастую не превышающее полметра. Это вносит какое-то беспокойство в картины и какое-то (вы меня простите) бескультурье, делает народ менее умным, чем он есть на самом деле. Наш советский народ — народ умный и образованный. Это, конечно, не значит, что он не имеет никаких недостатков, но мы не должны отрицать положительное...

Персонажи наших картин поучают друг друга днем и ночью, и драматургия часто заменяется взаимопоучительством. Иногда это взаимопоучительство доходит до такой степени, что люди даже ночью выходят из комнаты, чтобы на улице, в тишине, продолжать поучать друг друга, как, например, в картине «Своими руками». Выходят люди в час ночи на улицу и здесь, среди пения соловьев и крика лягушек, чрезвычайно громко поучают друг друга. В картинах много смеются и часто смеются, причем смеются часто по непонятным, несмешным причинам; во всяком случае, почти всегда смеющиеся персонажи не заражают нас, зрителей, своим смехом; они смеются отдельно, а мы — отдельно. Податливость [героев] на легкий смех ни с того ни с сего вызывает удивление, раздражает. Все это как-то упрощает людей, делает их психику неглубокой и шаткой.

Есть еще в наших картинах знаменитое «Стой!». В пяти картинах, просмотренных сейчас мною, я слышал это «Стой!». Кто-то кому-то кричит «Стой!». И вслед за этим бегут вдогонку, потом снова кричат или не кричат. Без этого «Стой!» и без пробежек у нас нет картин. Это из области штампа.

Молодые девушки и женщины падают на колени перед мужиками и обнимают их ноги. Почему это делается, неизвестно. Откуда взято и позаимствовано это непонятное физическое действие? Из плохого ли театра? Или для пущего драматизма? Во всяком случае, есть в этом что-то притянутое из очень глу-

* «Кубанские казаки», «Мосфильм», 1950. Сценарий Н. Погодина, режиссер И. Пырьев.

В нашей жизни...

В связи с 75-летием со дня рождения Александра Петровича Довженко редакция обратилась к ряду видных кинематографистов и писателей с просьбой ответить на следующие вопросы:

1. Место, занимаемое А. П. Довженко в истории советского и мирового кино?

2. Какие черты в творчестве и человеческом облике А. П. Довженко вам близки и дороги?

3. Какие эстетические принципы Довженко способствовали вашим творческим поискам?

4. Какие фильмы А. П. Довженко вы считаете самыми значительными?

На наши вопросы отвечают:

А. Агабабов:

1. Художник Довженко в своем творчестве всегда искал поэзию будней, труда, земли.

И самое ценное в данном случае было то, что он опирался на национальные традиции своего народа, поднимая их до общечеловеческого звучания.

2. Довженко в своих поисках многогранен. Мне представляется, что два таких разных и уникальных современных фильма, как «Голый остров» Канэто Синдо и «Тени забытых предков» Сергея Параджанова, являются развитием традиций Довженко.

3. Искренность, неподкупность, убежденность.

4. «Земля».

Б. Андреев:

1. Довженко — это прежде всего человек огромного талантища, яркого, самобытного. Он был не только украинцем. Любовь к Украине — основа всего его творчества; но вместе с тем любовь к людям и к красоте природы была шире,

хого, далекого времени, что-то фальшивое и совершенно ненужное, антихудожественное. Это неприятно. Причем мужики, мужчины, при этом часто остаются совершенно невозмутимыми. Я не знаю, как это так: женщина упала, женщина обнимает ноги! Да мужчине надо голову себе разбить на экране, броситься к ней, самому упасть перед ней, поднимать ее, просить прощения, плакать! Какая неразвитость человеческих отношений!

Во многих картинах герои не здороваются. Входя в комнату, люди не снимают шапок. Постановщики часто прибегают к гармошкам и частушкам. Во всех картинах гармошки и частушки. Но ведь в частушках мотив один — [все] решает здесь вокальное начало, а не смысл слов. Во всех картинах поется одна песня, и это вносит в них однообразие.

Любовь — проблема, как говорят, частной жизни. Любовь во всех этих картинах всегда мучительная, всегда невпопад, всегда безрадостная, отношения дисгармоничны. Этого не должно быть. Мало того, что мы недооцениваем громадного воспитательного, обогащающего значения изображения любви на экране, в показе личной жизни мы идем еще дальше: в угоду драматургии мы позволяем себе изображать нелепые отношения между людьми. Молодой человек вместо того, чтобы самому объясниться девушке в любви, просит, чтобы о его любви сказал другой человек, так как сам он не смеет объясниться. Откуда это? Для чего это? Неправда все это. Никому не нужная неправда. В таком насилии над человеческими чувствами есть что-то порочное, требующее внимательнейшего пересмотра. Нет нежности в картинах. Я не видел ее даже в той необходимой мере, которая нужна при решении тех или иных перипетий в личных отношениях. Я спрашиваю себя: неужели в жизни мы так грубы, как в картинах? Нет, мы не такие грубые. Если мы и огрубели в связи с трудностями и невзгодами [...] молодости, в расцвете всех умственных и физических сил у человека есть нежность. Но ей нет места в картинах из-за нашего снобизма, эстетизма.

Я недаром останавливаюсь на этих вещах подробно. Это перечень того, что обедняет на экране образ народа.

Я думаю, что боязнь нежного движения или неумение выразить его на экране по-

---

более всеобъемлюща. Его творчество общечеловечно. Он восхищался прекрасным и творил прекрасное. Но кроме этого он замечал все уродливое, низменное, грязное, угнетающее, коверкающее прелесть существования и боролся с этим. Как философ он остро чувствовал эти две противоборствующие силы, но верил в торжество разума, добра и красоты.

Как-то ехали мы с Александром Петровичем со съемок. Машина проезжала мимо рабочих, возводивших громоздкий забор, который заслонил чудный пейзаж: извивающуюся вдали реку, красивый монастырь на берегу, открывавшийся простор. Он остановил вдруг машину, подошел к людям и стал кричать на них — Довженко, который никогда не терпел крика на съемках. Он предлагал им воздвигнуть какую-нибудь ажурную решетку, которая бы не заслонила красоту природы и старины, или придумать что-нибудь еще, чтобы спасти от гибели этот прекрасный вид. И такой он был всегда: страстный борец за красоту и добро.

Все это он отразил в кино, свою философию красоты и добра, касающуюся глубочайших проблем: человек и природа, человек и общество, и главное — отразил свою веру в Человека.

2. Он умел очень точно выражать свои философские категории в образном материале, доходчиво и остро. А как он умел видеть эту народную красоту, например красоту рук старухи, загорелых и потрескавшихся, красоту, которую другой и не заметил бы.

Довженко всегда отличала принципиальность. Он не терпел компромиссов, каких-то недомолвок. Своей точки зрения он придерживался последовательно, не соглашаясь ни на единый шаг отступления.

своей сущности глубоко антипедагогичны, вредны. Ведь во многих глубинных местах для многих миллионов наших колхозников кино и по сей день является единственным учителем жизни. Это — зримое искусство, на нем учатся. И, выпуская те или иные картины на темы колхозной жизни, рассчитанные на массового зрителя, мы должны стремиться к тому, чтобы люди не только со стороны смотрели на все происходящее, но чтобы они себя познавали, свою природу, чтобы в картине было отражено то, что действительно нужно и дорого этим людям.

Персонажи подчас действуют в картинах по заданным мотивам. Есть своеобразные тематические, я бы сказал, пломбы, которые вставляются в картины. Благодаря таким вставкам, отпискам и оговоркам, у героев картины получается своеобразная, как бы вставная психика. Поступки персонажей часто импульсивны, переход от гнева к радости чрезвычайно быстр. Вот он пришел в ярость, а через два кадра он уже радостно смеется. Из-за неестественной резкости переходов персонажи кажутся неживыми и как бы не мыслящими.

Нет в картинах тишины, нет пауз, нет мест, отведенных для самосозерцания, которые так необходимы в искусстве. Нет мышления. Зачастую персонажам отказано в мысли, потому, очевидно, что они колхозники. Каждому «прописан» и лексикон, и круг определенных понятий, а там, где надо, персонаж может произнести несколько фраз из хорошей публицистической статьи, которая носит явно заданный характер.

Есть еще один момент, на который прошу вас обратить особое ваше внимание. Я не видел в картинах красоты труда, поэзии труда, пластики труда. Сплошь и рядом эти понятия подменяются тяжестью труда, разбрасыванием навоза. Я не думаю, что обязательно нужно на экране разбрасывать навоз. Можно обойтись и без таких кадров...

Я в своей картине * сейчас стремлюсь по-другому показать труд, и, может быть, мне удастся что-нибудь сделать. Труд должен восхищать и радовать. Мы утверждаем в искусстве и в жизни, что нет более прекрасного, чем человек в труде. Идею красоты человека в труде

* Речь идет о сценарии А. П. Довженко «Поэма о море».

Никаких затаенных обид, заглазных сплетен — он все решал сразу, был чрезвычайно честен к людям.

3. Терпеть не могу «самовыраженцев», которые во всем пытаются выразить прежде всего себя. Художественное творчество Довженко было истинно народным. Он был выразителем дум народа, его красоты и силы. Довженко восхищался народом, а не ждал восхищения от народа. Он был настоящим сыном своей Родины.

Меня в нем также привлекала и учила страстная и беззаветная любовь к своей профессии, к своему ремеслу. Работа для него была очищением. Творчество для него было своего рода религией. Он не терпел на съемках халатности, равнодушия, как, впрочем, и суетности, умел создавать рабочую атмосферу, напряженность которой заставляла забывать все будничное и личное (пофилонить, пообедать). Эта обстановка очищала мозг, отбрасывала все лишнее и оставляла только самое необходимое для творческого труда.

4. История уже определила место его творчества и справедливо оценила каждый его фильм. Для меня было большим счастьем и удовольствием работать с Александром Петровичем.

Я жалею, что не настало еще время, чтобы иметь собственную библиотеку любимых фильмов. Его фильмы предназначены для того интимного просмотра, когда тебя озаряет самооткровение художника. Я готов бесконечное количество раз доставать с воображаемой полки любой его фильм и наслаждаться им снова и снова.

Е. Дзиган:

1. Творчество А. П. Довженко может иметь огромное значение для развития советской

нужно осуществить, возвести труд в эстетическую категорию.

Я хочу обратить внимание всех вас, творческих работников, еще на один пример штампа, на [представление] о мужицкой физической работе (очевидно, идущее от особой нашей интеллигентности), как работе грязной.

Совсем не обязательно отражать в искусстве трудности или специфику труда, вымазывая актера или актрису грязью, как это имеет место в фильме «Первый эшелон».

Упрощенность мотивировок поступков подчеркивается еще упрощенностью лексикона. Это уже вопрос принципиальный, и я бы просил [на него обратить внимание]. Для чего упрощается лексикон в наших сценариях, посвященных колхозной теме? Для пущего реализма, так я понимаю? И вот, вследствие этого «пущего реализма» получается, что народ со своим примитивным лексиконом кажется беднее, чем он есть на самом деле.

Я хочу задать вопрос: кем мы, сценаристы, являемся для народа, для колхозников? Какими-то чревовещателями, залезшими в колхозное нутро и оттуда говорящими якобы его словами, вроде «опосля», «чаво» и т. д., или же выразителями чувств и стремлений этих людей с их чаяниями, целями, намерениями? Может быть, и то и другое. Но позвольте утверждать, что это «другое» имеет право на существование. Позвольте снять, в конце концов, запрет на такое, например, явление, как правильная, хорошая речь колхозников.

Исчезла во многом поэзия из наших картин. Я думаю, что поэзия исчезла там, где художник перестает мыслить умом и сердцем одновременно, а действует только умом. Интересно, что поэзия «исчезла» даже в [изображении] природы. Ведь нигде, как на колхозной тематике, можно развернуть показ природы: утро, вечер, зори, полдень, закат — когда природа отдает самое лучшее, самое дорогое свое человеку. Нет у нас понимания пейзажа, когда мы позволяем в картинах соседство несовместимых пейзажей. Сняли один пейзаж, сняли другой. И вы видите, что второй пейзаж здесь не соответствует [правде]: ранней весной, когда обычно люди ходят по грязи, пашут землю, [вдруг] из земли пыль столбом. Из-за неглубокого, потребительского отношения к природе нам, авторам, это кажется [неважным].

кинематографии не только потому, что оно отличается оригинальностью и своеобразием художественной манеры, поэтической образностью, непрестанными поисками своих, особых, неповторимых путей, но, и это главное, глубиной и широтой мышления, стремлением понять и осмыслить сущность явлений действительности, что сделало произведения Довженко доподлинно новаторскими, высоко патриотичными, овеянными духом истинной гражданственности.

2. Именно эти основополагающие традиции А. П. Довженко наиболее актуальны для современного киноискусства. Конечно, подражать Довженко, копировать его бессмысленно и нелепо. Но руководствоваться в нашей сегодняшней кинопрактике его стремлением к идейной значимости кинопроизведений, желанием отобразить в своих фильмах наиболее актуальные явления современности значило бы продолжать традиции Довженко, что несомненно принесло бы неоценимую пользу нашему кинематографу в его дальнейшем развитии.

3. Хотя непосредственного и даже косвенного влияния на мою творческую работу художественная деятельность Александра Петровича не оказала, но для меня всегда служила примером богатейшая духовная сущность этого замечательного художника, его вдохновенное страстное отношение к творчеству, к искусству, неустанное стремление быть на уровне требований и событий времени, желание предугадать будущее развитие кинематографа, дальнейшее обогащение его выразительных средств и приемов.

4. Для меня особенно конными представляются фильмы Александра Довженко «Земля», «Щорс», «Звенигора».

Между тем других людей это будет раздражать, вызывать критическое движение мысли, которого не должно быть при восприятии художественного произведения.

Теперь несколько слов по поводу сценариев. Так сложилась [обстановка] на сегодняшний день, что мы всячески от колхозной тематики стараемся уйти. Уходим мы в классику или в историю [...] Своего не хватает, видите ли! Что-нибудь дайте нам, но не колхозное! Конечно, легче так работать, чтобы было и «шекспирно», и «международно», и «кинематографично»... Мне кажется, что это не что иное, как уход от нашей советской сегодняшней действительности, особенно от той области, о которой мы сегодня разговариваем. Некоторые наши творческие работники говорят: «Я не могу работать на колхозную тему, она мне чужда. Это не моя тема». Но почему-то тот же человек говорит: «Я могу работать на французской теме, изображать Францию, в которой никогда не был». Почему?

Я призываю глубоко призадуматься над тем, что мы творим вообще и в частности, что мы творим о колхозе, то есть о жизни [колхозников, составляющих] большинство советских граждан.

Теперь о самих картинах.

«Первый эшелон». Из всех пяти картин это самая значительная по теме. В ней, с моей точки зрения, больше всего неудачного [...] Где, как не на полях, среди миллионов гектаров новой пшеницы, можно было построить удивительные по лиризму, красоте и устремленности сцены отношений молодых людей! Однако ничего этого автор [сценария] не увидел. И картина... не получилась такой, какой должна была бы быть. Она не дала возможность опытному прекрасному профессионалу — режиссеру Калатозову — достигнуть нужного результата...

«Крутые Горки». Отзывы прессы вы читали. Актерское исполнение не везде на высоте. Актеры подобраны не совсем, как мне кажется, убедительно. В некоторых из них я не верю, на некоторых актрис смотреть было не особенно весело...

«Чужая родня». Рассказ написан талантливым человеком, но это маленький рассказ, которого еле-еле хватает для фильма. Емкость фильма может быть значительно большей. Кроме того, в «Чужой родне» неправильно расставлены силы, актеры работают по-раз-

---

Т. Левчук:

«...Я благословляю жизнь большую и прекрасную, и благословляю свою судьбу, одарившую меня своими дарами. Всех людей сегодня я люблю, люблю свое правительство, партию свою...»

И еще из дневника Александра Петровича: «Я принадлежу человечеству».

В этих простых, глубоко сокровенных признаниях художника — весь смысл его жизни, вся глубина его поэтического творчества.

Беспредельная любовь к жизни, своему народу, к родной земле, давшей ему жизнь,— вот краеугольные камни творчества этого гиганта поэтического кино, режиссера, писателя, философа, которого можно сравнить разве с великими деятелями далекой эпохи Возрождения.

Пройдут века, а грядущие поколения будут изучать нашу изумительную социалистическую эпоху и по неповторимо индивидуальным фильмам Александра Петровича Довженко, и по его такому же самобытному литературному наследию.

За всю свою пламенную жизнь Довженко не успел поставить ни одного фильма на историческую тему, ибо всего себя отдал изображению современности, раскрытию образов и характеров советских людей. В искусстве всегда ведущая тема — это тема сегодняшнего дня. А в теме сегодняшнего дня — тема молодого человека.

Главную задачу художника А. П. Довженко видел в том, чтобы воплотить художественный образ гордого героя современности, а не волочить его по земле, по рытвинам бытовой натуралистичности.

В этом и есть великое значение творческого опыта Довженко, его эстетических прин-

ному, и режиссер не в состоянии с ними справиться. Мордюкова, [она кажется в фильме] средних лет женщиной, выходит замуж за молодого человека, который почти на десять сантиметров ниже ее. Кроме того, она выше и отца и своей матери, а по комплекции очень грузная. Мордюкова актриса талантливая, [но в фильме] кажется мне кукушкой в гнезде малиновки. Тут есть нарушение каких-то норм. Кроме того, мне кажется еще, что нельзя отрицательным персонажам — отцу и матери — [обязательно] давать неказистую внешность. Может быть, надо было сделать наоборот. В этом была бы своя большая правда. А сейчас мне все это кажется сусальной утрировкой.

Наиболее интересной мне показалась картина «Своими руками», хотя режиссерски она очень слаба, непрофессиональна. Это первая картина, в которой вы ощущаете автора — одного из очень немногих наших советских писателей, досконально знающего, о чем он пишет, — очеркиста Овечкина. Его очерки написаны с большим знанием, с большой любовью к хорошему и с ненавистью к плохому, с партийным горением по поводу процессов, происходящих на селе. За этим человеком начальникам сценарных отделов нужно гоняться и ценить его на вес золота. Не надо думать, что Овечкин должен сам писать сценарии. Овечкин достоин работать в содружестве с самым лучшим нашим киносценаристом, для того чтобы сценарист, [используя] его знания, придал произведению кинематографическую форму, которой, например, эта картина лишена. Тогда мы смогли бы получить на редкость интересный результат. [А сейчас] люди в картине разговаривают очеркистскими фразами. Монтажные переходы порой абсолютно негодны. Но за всем этим [в картине] лежат целые залежи нового, чрезвычайно интересного и увлекательного [материала] о строительстве колхозной жизни сегодняшнего дня, [материала, в котором] нет ни лакировки, ни утрировки, [материала, имеющего в своем] основании партийную убежденность и совесть, а также соответствующие знания писателя.

С этих позиций лучше [некоторых] других показалась мне и картина «Земля и люди». Там тоже есть знание колхозной жизни. Но и эта картина все же, с моей точки зрения, имеет крупный

ципов, которые нам, живущим, следовало бы беречь как зеницу ока.

Партийность и народность, всепобеждающая идейная страстность — вот бесконечно богатая, золотоносная жила, пронизывающая все творчество Довженко. Бессмертность созданных его гением образов — Тимоша из «Арсенала», Василя из «Земли», Щорса, Боженко, Савки Трояна из «Щорса», Орлюка из «Повести пламенных лет», Мичурина — подлинная бессмертность. Она обусловливалась, в первую очередь, их национальной самобытностью, коммунистической убежденностью и беспредельной патриотической страстностью. Все это и должно остаться законом нашего кино.

В Александре Петровиче всегда поражала цельность его характера, органичность его натуры — во всей сложности ее проявлений, будь то в процессе творчества или в «будничных» беседах, — его удивительное умение прозорливо заглядывать в будущее, способствовать его приближению.

Поразила меня и еще одна черта его характера — бесстрашие. Вспоминаю в связи с этим свою встречу с Александром Петровичем в дни войны в августе 1943 года под Харьковом. Мы попали тогда под одну из свирепых бомбежек, но, к моему удивлению, он отнесся к ней без тени испуга, только как к чему-то гадкому, мешающему спокойно вести разговор, не больше. Это поразило нас, уже видавших виды фронтовиков.

Нелегкая жизнь этого удивительного человека могла быть уподоблена беспрерывной «цепной реакции». Его талант сверкал все новыми и новыми гранями в самых сложных жизненных и творческих ситуациях.

У Стэнли Креймера

Из голливудских встреч

Юрий Жуков

Мы приехали на кинофабрику «Коламбия» около полудня. Стэнли Креймер уже стоял посреди крохотной приемной своего офиса, окруженный помощниками, и нетерпеливо поглядывал на часы. Видимо, только что оторвался от работы и торопился ее продолжить. Одет он был весьма небрежно: какая-то ярко-желтая шерстяная рубаха без галстука, светлые, видавшие виды рабочие брюки. Ему уже далеко за пятьдесят, он родился в Нью-Йорке в сентябре 1913 года, волосы серебрятся, но глаза удивительно молодые, задорные, лицо загорелое, фигура по-спортивному подтянутая, походка легкая, стремительная, и весь он в движении, динамичный, пытливый, постоянно что-то ищущий.

Вот и сейчас, едва успели мы пожать друг другу руки и направиться в тесную столовку «Коламбии», чтобы наскоро позавтракать («Быстро! Быстро! — командовал Креймер.— Мы торопимся»), как на меня обрушился град точных и ясных вопросов: коль скоро довелось встретиться с политическим обозревателем, неутомимый постановщик таких сугубо политических фильмов, как «На берегу», «Нюрнбергский процесс», «Корабль дураков», спешил разузнать, что нового на парижских переговорах по Вьетнаму; каковы перспективы мирного урегулирования на Ближнем Востоке — неустойчивое положение в этом районе мира очень беспокоит Креймера; что я могу рассказать о событиях в Чехословакии — ведь до Калифорнии доходит так мало объективной информации о том, что там происходит!..

Стэнли Креймер умеет слушать и умеет расспрашивать, он, как губку, выжимает своего собеседника, и пока мы добираемся до проблем кинематографии, торопливые официанты успевают принести кофе. Но наш пытливый собеседник, кажется, уже не столь спешит, как в начале нашей встречи. Его ждут в другом месте? Ну что ж, пусть подождут; в конце концов, встречи с москвичами в Голливуде не так уж часты и по такому поводу можно позволить себе чуточку отклониться от строгого дневного графика...

Итак, мы переходим, наконец, к области кинематографии. Креймер снова энергично расспрашивает: что делает Герасимов, чем занят Чухрай, что нового у Юткевича? Он с удовольствием вспоминает о поездках в Советский Союз, особенно о памятном и дорогом ему показе картины «На берегу» в нашем Доме кино; говорит о советских фильмах, которые ему довелось повидать. Я рассказываю Креймеру о работе Карасика и Шатрова «Шестое июля», она его живо интересует. Потом он вдруг задумывается и говорит: «Вот еще великолепная тема для кинематографа — мужество защитников Ленинграда. Какой замечательный фильм можно было бы снять!..»

Ну, а чем же занят сейчас сам Креймер? Он говорит об этом лаконично:

— Заканчиваю комедию-драму «Тайна Санта-Виттории». Это интереснейшая история о том, как гитлеровцы, прослышав что в этом итальянском городке хранится миллион бутылок отличного вина, посылают туда свой отряд. Ненавидящие фашистов крестьяне прячут вино. Происходит своеобразная эпическая дуэль между тевтонской волей и острым разумом латинян, которые за два тысячелетия наловчились бороться с безумием диктаторов. Это драма, но в то же время и комедия, повествующая о человеческих слабостях и причудах. Фильм раскроет и то хорошее и то плохое, что есть в человеке. Я надеюсь, он вызовет у зрителя улыбку, но и заставит его вздыхать...

Помощники Стэнли Креймера говорят о его новом фильме более охотно, постепенно втягивается в беседу и он сам, и вот перед нами уже вырисовывается эта интереснейшая история.

[недостаток]. По конструкции она очень аморфна: она как-то «не выстроена».

Я заканчиваю свое выступление одним пожеланием — чтобы общими усилиями мы наконец создали фильмы о колхозниках, достойные их великого значения в нашей жизни.

О задачах киножурнала

Выступление А. П. Довженко на совещании творческих работников, посвященном возобновлению издания журнала «Искусство кино», 1945 год (ЦГАЛИ, ф. 2081, оп. 1, ед. хр. 430).

В журнале могут быть тематические номера, можно сделать номер о комедии; могут быть номера, посвященные сценариям, даже много номеров могут быть посвящены сценариям; могут быть номера, посвященные мультипликации или документальным фильмам. Но не обязательно все номера делать тематическими. Не это важно...

Я бы начал вот с чего. Прежде всего надо делать журнал так, чтобы он был внешне красив. Мы же делаем красоту для людей, наша задача — благородная, красивая задача — создавать эстетические ценности, и поэтому хотелось, чтобы журнал был внешне красив...

Вопрос внешности журнала очень важен для читателя. В нем должны быть хорошие иллюстрации, это совершенно верно. Журнал должен быть хорошо смонтирован. Должны быть изощренные художники, художественные рисунки высокого вкуса, большая легкость. Все это должно быть в полном и лучшем смысле этого слова столичным искусством.

Если теперь подойти к вопросу, который товарищи затронули, к вопросу уважения, надо сказать следующее: конечно, нас народ будет уважать постольку, поскольку мы будем этого достойны, поскольку его будем уважать в нашем творчестве, в каждой картине, образе, намерении, насколько красиво будем это делать и уважать самих себя...

Меня не удовлетворяют оценки картин в нашей прессе. Идет явно плохая картина, о которой все говорят, что это плохая картина; а об этой плохой картине пишутся, как правило, одобрительные рецензии. А уж если картина настолько плоха, что такую рецензию на нее написать нельзя, тогда излагается

Пример этому — годы Великой Отечественной войны.

И в фильмах «Битва за нашу Советскую Украину», «Повесть пламенных лет», и в литературных произведениях тех лет — вся могучая сила гениального художника, беспощадно разоблачавшего звериную сущность фашизма, страстно отстаивающего право человека на созидание.

Закончилась война, и все мы, читая «Зачарованную Десну», были потрясены блеском новой грани неиссякаемого таланта Александра Петровича, написавшего поэтический гимн родной Черниговщине.

Поэтому Александра Петровича должно любить и уважать таким, каким он был живым и каким остался в своем бессмертном творчестве.

И конечно же, каждому из нас хотелось бы прикоснуться к животворной силе этого вечно живого родника творчества.

Из фильмов Александра Петровича легли на сердце еще с далекой юности: «Звенигора», «Арсенал», «Земля», «Щорс».

Л. Осыка:

1. Александр Петрович Довженко открыл для советского кинематографа абсолютно новый мир, сделав предметом киноискусства изначальную, вечную любовь к земле и великую красоту труженика.

2. Правда, народность и простота языка кино.

3. Искренностью боли, высокой ответственностью и целомудрием своим.

Раскрепощением мышления образного, сугубо индивидуального.

«...Видеть зори даже в будничных лужах житейских дорог...»

4. Все немые фильмы, особенно «Звенигора» и, конечно, наиболее запомнившаяся «Земля».

содержание картины, говорится о событиях, [которым она посвящена]. Оценки картины [заменяются] оценкой событий...

Я понимаю, что во время войны наши газеты должны были [использовать] всякое полезное оружие как средство борьбы с врагом. Но художник должен [различать]: одно дело — газета, делающая политику во время войны, другое дело — мир художников, который должен иметь свой счет к произведениям искусства. [Если его нет, возникает] величайшее двоедушие, которое можно видеть в среде искусства: это грибок, которым [мы] поражены... Надо быть откровенными, надо бороться, быть художниками и помогать друг другу своими критическими мыслями...

Отсутствие собственной прессы было для нас бедствием. Помню, еще несколько лет тому назад, когда нам дали первые ордена, был разговор, что мы должны каждую неделю, каждый месяц изобретать новый «гвоздь»: что на нас смотрит страна, и мы ощущали, что мы ответственны перед ней, и я внутренне волновался и трепетал перед зрителем. Но вот масштабы, дерзания и обещания в искусстве начали теряться (в этом виню и самого себя), сузились до того, что я перестал [многое] понимать, и мне иногда бывает очень горько...

Сегодня мы имеем большой разрыв между победами нашего государства и между победами [киноискусства] как одного из [идеологических] фронтов этого государства. Мы не идем лавой, цепью, мы отстаем в [своих] дерзаниях, и от этого неудовлетворенность, двойственность, мучительное стремление пробиться, вырваться...

Сегодня мы, пожалуй, еще не имеем той картины, на которой, как на координатах широты [и долготы] определяются в искусстве отправные точки... В основном наши картины мелковаты, недодуманы, недоделаны. Здесь не время давать анализ причин, но факт остается фактом...

Иван Федорович Попов* правильно подошел к вопросу, каким должен быть журнал — [важен] не список тем, а насколько они будут широки, что [журнал будет] защищать.

Сто картин — это правильно. Я был поборником ста картин [еще] десять лет

* Попов И. Ф. (1891—1952) — драматург, критик.

А. Первенцев:

1. Александр Петрович Довженко был и остается одним из выдающихся советских художников. Недаром его творческое наследие для нашей культуры имеет огромное, неувядающее значение. Его эстетические принципы основывались на точном вйдении мира, глубоком знании законов его развития, органично сочетались с любовью к народу, со страстной партийностью и умением романтически приподнять факты живой действительности.

2. Довженко своей судьбой и искусством показал, каким должен быть настоящий советский режиссер. Продолжая и углубляя лучшие традиции мирового киноискусства, он принес в кинематограф страстное звучание голоса народного певца, искателя народного счастья и радости.

Довженко завещал всем работникам как кино, так и литературы, скрижально начертанные законы порядочности, принципы подлинного самопожертвования в борьбе за реалистическое и романтическое искусство кино. Он предупреждал всей своей жизнью против делячества, мелкости духа в искусстве, обращенном к массам, искусстве, являющемся мощным пропагандистом великих идей.

3. Я по-сыновьи, по-братски люблю Довженко, никогда не изменял этой любви, знал его лично, и в сердце моем живо неугасимое пламя, которое согревает меня в минуты скорби, душевного обледенения, в минуты, когда я замечаю, как некоторые кинодеятели утрачивают завещанные им творческие принципы.

Лично мне А. П. Довженко незримо помогал при работе над сценарием «Космический сплав», воплощенном на студии его имени. Как бы ни были

тому назад. Мне кажется, что надо смотреть дальше. Я думаю, что надо поставить перед собой задачу возвратить [нашей кинематографии], ценою огромных усилий — лично каждому и коллективно всем вместе — положение передового искусства [самого] передового в мире народа. Свой авторитет производственно, качественно и количественно надо завоевывать.

Какие задачи должен преследовать журнал?

Определим генеральную тему, установим подтемы, и тогда будет журнал.

Я думаю, что главной темой нашего журнала (когда я говорю о главной теме, имею в виду и главную тему нашего искусства) является тема утверждения в искусстве для советского народа и для всего мира образа молодого человека Советской страны.

Если представим себе какую-то молодую пару — его и ее — и покажем их в 200—300 вариантах, вольем в них все лучшее, что может [дать наш] народ, класс, претендующая на высокое назначение в мире цивилизация нашего народа, вот тогда мы сможем сказать, что задача выполнена.

Я приведу вам такой несколько, может быть, «сниженный» пример: в Америке, в Голливуде, собраны двадцать тысяч человек, мнящих себя красивыми, талантливыми, смелыми и уникальными, в целом ряде областей непревзойденными и профессионально совершенными; эти двадцать тысяч человек ежедневно обязаны звонить два раза в контору, где они [зарегистрированы], и ожидать, что их вызовут... В Америке в целом ряде городов существуют агенты, которые ищут актеров и актрис... Спрашивается, для чего их искать, если их и так много в Голливуде [...] Кого же ищут? Ищут среднего американского человека, его и ее, в которых можно было бы вложить трепет «сегодняшности», последнее ощущение современности, потому что 30-й год не то, что 37-й, а 45-й не то, что 40-й! [Американцы] все время работают над тем, чтобы показать в точности потомкам [людей сегодняшнего дня]; для них это важно, и они этого добиваются. И нам это нравится...

Я никогда не соглашусь с вами, и вы в моем присутствии не говорите, что в американских картинах мы любим [только] костюмчики... Я не только ко-

---

значительны усилия дискредитировать этот фильм, все же я считаю, что сделанный довженковцами он есть добрая дань большой теме рабочего класса, которую так высоко ценил Александр Петрович.

Работая над сценарием «Железный поток», я помнил о Довженко.

Хочу напомнить, что наследство Довженко, незавершенный его подвижнический труд, блестяще, с изумляющей правдивостью и кристальной чистотой линий были донесены до советского зрителя в крупнейших фильмах современности (затмивших многие поделки и «шедевры-времянки») боевой соратницы великого режиссера Юлии Солнцевой.

Смотря не один раз такие фильмы, как «Поэма о море», «Повесть пламенных лет», «Зачарованная Десна», я думал: многие ли режиссеры оставят такое богатство? Многогранный, щедрый, страстно партийный, народный — как еще можно назвать нашего безвременно ушедшего друга?

Все ценно и дорого в нем; все — без остатка, без скидок, по самому большому счету, предъявляемому к самым выдающимся личностям, молниями пронзившим наши сердца.

Партийность и народность, чистота веры, сыновняя влюбленность в людей, природу — во все, делаемое людом, а не «избранниками», строгость оценок, нередко прихмуренный глаз, обращенный к глупцам, нерадивым и штукарям,— таков наш Довженко.

4. Все созданное Довженко крупно, значительно и дорого мне. От первых его лент, возвещавших эру Большого Человека, до последних задумок, выполненных им в глубокой тайне и поразивших всех нас, когда молния изломалась и, казалось бы, навсегда ушла за горизонт.

стюмами любуюсь... любуюсь актерами и актрисами, образами. Я хочу, чтобы мы свою красоту до этого довели. Для этого у нас есть много оснований, это наша обязанность, и у нас есть для этого все возможности. Я читаю газеты, журналы, хожу по улицам, езжу в троллейбусах и трамваях и думаю, как красивы наши люди, эта блистательная молодежь, которой по 22—25 лет... Умные, смелые, мужественные лица. На их груди висят ордена, они способные. Почему у нас нет таких артистов и артисток?

На [одном] празднике я остановился на площади и смотрел, как танцевала девушка, а паренек играл на гармошке. Танцевали парочки — девушки и пареньки. Девушки по 16—17 лет... Я любовался ими, потому что это было красиво, ярко и интересно.

Теперь перейду к другому вопросу — к вопросу о наших сценариях. Вот что я считал бы важным и нужным хорошенько продумать...

Как лепить образ? Конечно, не по какому-то одному способу, или как Мухина, или как Лебедева, или как Меркуров. Нужно различие, разные, не сходные одна с другой манеры. И, конечно, чтобы не было упрощенного диалога.— «Он мне говорит, а я ему говорю; он мне сказал, а я ему ответила...» Упрощенный диалог упрощает мысли и чувства. А мысли и чувства [должны быть] глубоки, многогранны, интересны, остроумны и благородны, они [должны] блистать настолько, чтобы могли мы быть спокойны: да, ими будет любоваться всякий человек земли, народы всего мира, может быть, и не вполне хорошо к нам относящиеся... Что сейчас происходит? Мы стоим в центре мира, весь мир смотрит на нашего юношу, заглядывает в его глаза; одни люди мира любуются и гордятся им, другие боятся его, третьи придумывают для него несовершенства, четвертые зарабатывают деньги, показывая, что он не так сморкается... Одни говорят, что он победил, потому что беден и ему не жалко [было] умирать; другие говорят, что он вымуштрован и умирает потому, что он манекен... Но мы же знаем, почему он победил! В искусстве тема победы и есть тема нашего человека [...]

Перехожу к следующему [вопросу]. Когда я говорю о мыслях, я имею в виду способы их выражения в картине, то есть в сценарии, ибо качество картины есть

А. Сизоненко:

1. Довженко для меня, как и для подавляющего большинства украинских кинематографистов,— целая эпоха в кино. Эпоху эту иные называют поэтическим кинематографом; другие — интеллектуальным кино; третьи уверяют, что Довженко ходулен и выспрен, что его связи с землей зыбки и почти призрачны.

Я думаю, что исчерпывающая характеристика сути и значения творческого опыта Довженко еще впереди. Не претендуя на полноту и неоспоримость суждения, скажу только, что Довженко — великий поэт по духу, по складу натуры, по одержимости писать величие человеческой личности. Отсюда его приподнятость, склонность к символике, к очень смелым тропам скорее литературного, нежели кинематографического хозяйства. Отсюда и преувеличение: «Падай! Падай!» — кричат в «Арсенале» петлюровцы прошитому пулями Тимошу.

И ремарка: «Стоит Тимош, украинский рабочий».

А еще Довженко — это великий мыслитель, смелый, дерзкий, вдохновенный. И всегда — партийный, всегда народный, всегда государственный. Мера его убежденности в правоте ленинских идей, в величии народного духа стала уже нарицательной.

Начиная со «Звенигоры», «Арсенала» и «Земли» Александр Петрович постоянно и очень интенсивно влиял на развитие советского кинематографа. О нем, так же как о Хемингуэе, можно сказать: «Ставить фильм в настоящее время так, будто Довженко не было, уже невозможно».

2. В современных условиях, в условиях обострившейся и обостряющейся идеологической борьбы, традиции Дов-

качество сценария, а качество сценария есть, в первую очередь, качество диалога, убейте меня на месте — я никогда не соглашусь, что фабула важнее диалога. Насильственно заключенные в фабуле, где она сама сильна, диалоги, как семечки. В то же время фабула зачастую подменяет чистоту содержания изощренностью, динамикой и тому подобным. А нам есть много чего сказать. Мы обязаны объяснить миру и показать ему, каков сегодняшний человек, наш юноша. Поэтому наша задача — правильно сориентировать человечество касательно подлинного его облика. Осветить вопросы миропонимания, мирочувствования, мироощущения наших юношей, я говорю не о сугубо политических вещах, а о сокровенных, личных и бытовых,— это наша задача, этим мы должны заниматься.

Мне кажется, нам следовало бы в журнале «пересмотреть» [вопрос о том, в чем состоит] реализм диалога. [Бытовые] разговорчики, тары-бары, которые [ведут] профессор, академик и красноармейцы, одинаково неинтересны и написать их легко. [А может быть, мы должны] дать нашим героям и героиням, даже людям простым, язык, которым они в жизни, в быту не разговаривают, но который существует в их [сознании]. Мне кажется, что это очень интересный вопрос. Мы должны [показать] их ум, мы должны их прибрать, одеть, причесать и подать [...]

Я бы сказал, что роль писателя есть роль переводчика образа народа для человечества. А переводчик — фигура очень сложная. Если вы не знаете английского языка и вас переводит англичанину некультурный человек, то у англичанина сложится о вас впечатление, как о некультурном, глуповатом человеке [...]

Мы зачастую бываем плохими «переводчиками», потому что берем внешнюю манеру поведения наших людей и только это изображаем и снимаем [...]

Мне кажется, что на этих вопросах надо заострить внимание, чтобы журнал занял позиции воинствующие, чтобы журнал был не просто журналом, где кого-то раздраконивают, а чтобы в нем печатались исследования, критические статьи на высоком уровне, с точными, гордыми и красивыми целями, чтобы эти цели украшали статьи и [давали бы художникам верное направление поисков]...

женко особенно актуальны. Актуальна его страстная вера в правоту советского народа. Актуальны его страстная ненависть к врагам и беспредельная любовь к своему народу. Актуальны также его традиция интенсивного изображения народа в массовых сценах, а также возвеличивание самых простых смертных: крестьяне Довженко — это мыслители и философы, носители вековой мудрости и векового опыта. Такими нужно и ныне изображать наших людей, представителей народа, строящего коммунизм.

3. Я, к сожалению, не знал Александра Петровича лично. Но все, что я узнал о нем из рассказов, из его дневников и картин,— все это вселило в меня благоговейную любовь к этому щедро одаренному, гениальному художнику и мыслителю.

Его поэтика, его нравственная чистота и, я сказал бы, какая-то удивительная прозрачность его честности и бескомпромиссности, его заинтересованность во всем, что касается нашего народа, «города и мира»,— все это, несомненно, оказало и оказывает поныне большое влияние на мою работу и на мою жизнь, потому что волей-неволей сверяешь свои поступки и свою жизнь с жизнью и поступками Александра Петровича Довженко.

Он учит многому. Он учит всему, что касается настоящей работы в искусстве, что касается народа, его настоящего, прошлого и будущего. В моем представлении сам Довженко пришел к нам из далекого будущего. Он идеал советского человека. Ибо не было улицы в Киеве, о которой бы он не подумал со всей страстью и ответственностью главного застройщика. Сколько горя, огорчений доставили ему безвкусно построенные дома на Крещатике или на площади Победы! Сколько дверей обивал

Искусство мужественной правды

В годы Великой Отечественной войны (1944 — 1945) мне привелось руководить военной хроникой. В то время на Центральной студии документальных фильмов работали А. П. Довженко и Ю. И. Солнцева.

Они уже успели сделать там свой фильм «Битва за нашу Советскую Украину» и продолжали работу с фронтовым киноматериалом.

В предлагаемой публикации запечатлены мысли А. П. Довженко, высказанные им на творческой секции ЦСДФ в конце 1943 года, но они полностью совпадают с тем, о чем говорил мне Александр Петрович в наших беседах и в военные, да и в послевоенные годы.

Мысли эти имеют прямое конструктивное значение и в наши дни. Речь идет о самом существе документального киноискусства — о принципе приятия и отражения мира.

К мыслям об объеме знаний и нравственных представлений художника — в данном случае оператора — Довженко возвращался непрерывно, и он был тысячу раз прав. Опыт документального кинематографа показывает, что успех (не конъюнктурный, а серьезный, художественный) сопутствовал, да и ныне сопутствует тем документалистам, кто документальную мощь объектива способен приумножить живой страстью своего миропонимания, глубиной и живостью постижения факта, улавливанием самого духа времени, проникающего во все множество неповторимых деталей реальной картины жизни.

В своих беседах с операторами Александр Петрович не жалел ни времени, ни сил. Учитель жизни — он жадно желал быть понятым до конца. По традиции каждая новая партия фронтовых съемок обсуждалась в просмотровом зале вместе со всем коллективом студии в присутствии операторов, и трудно переоценить силу и глубину художественных и нравственных уроков, какими становились эти встречи и беседы. Работа Н. Кармазинского, сумевшего тщательно и любовно записать некоторые из этих бесед,

---

он с предложениями по переустройству Брест-Литовского проспекта. Да, не было улицы или дома, которые бы он не мечтал переустроить. Не было пустыря вокруг киностудий Одесской, Киевской или Московской, где бы он не посадил свой сад. Это все явления, объясняющие, насколько Довженко был одержим страстью переделывать, усовершенствовать мир, человека, землю и всю жизнь. Он был истинный марксист, истинный ленинец.

Его вера в неистощимые силы народа, в частности украинского народа, в его духовные и моральные ценности, любовь к прекрасному в человеке. В истории, в настоящей современной жизни эти эстетические идеи благотворно влияют на развитие не только кинематографа, но и литературы. Это результат длительных и постоянных наблюдений.

На меня Довженко подействовал сильнее, чем своими картинами, повестью «Зачарованная Десна» — прекрасной книгой, равной которой нет в украинской литературе. Она, очевидно, больше всего и повлияла на мою работу, на характер, стиль, направление ее.

4. «Звенигора», «Земля», «Щорс».

С. Урусевский:

«Послушайте!
Ведь если звезды зажигают — значит — это кому-нибудь нужно?»

В. Маяковский

— Не согласились бы вы подрядиться снять мне картину?

Именно в такой форме, я это хорошо помню, по телефону мне предложил А. П. Довженко снимать картину «Поэма о море». Я только что кончил снимать и был свободен.

— Ну, тогда приходите ко мне вечером — мы поговорим. Я живу над булочной, на втором этаже.

заслуживает сердечной благодарности всех, кто продолжает трудиться в области тонкого и сложного искусства документального кинематографа, всех кинематографистов и зрителей, для кого каждая мысль А. П. Довженко — ценность, не стираемая временем.

С. Герасимов

О кинохронике

Как родилась картина? *

Два с половиной года воюет украинский народ. Два с половиной года война идет на территории моей родины — Украины. Я, как сын своего народа и его художник, не мог равнодушно пройти мимо этого, тем более что, пожалуй, самое большое море страданий вылилось на Украину. И цель Гитлера — Украина, конечно, без украинцев.

Как же не создать картину серьезную и глубокую о страданиях и героизме советского украинского народа?

Мы просмотрели горы пленки и постарались отобрать и объединить отобранное единой мыслью.

Все отмечали, что картина выдающаяся, и тогда из этого надо сделать выводы. Хроника прошла большой путь и добилась большой популярности. Но этот путь надо оценить правильно: что в нем за счет событий и что в нем за счет нашей работы.

Несомненно, что за войну кинохроника сделала больше, чем не кинохроника. Успех студии надо использовать, как трамплин к новому прыжку. Завершили, накопили материал — пошли дальше!

Для доброго порядка должен сказать, что моя роль в этом фильме несколько преувеличена. Основная работа проведена Ю. Солнцевой и Я. Авдеенко. Это они с огромной волей собрали материал о богатстве и красоте Украины. Когда я его просмотрел, я заплакал. Сперва у нас не было событий, относящихся к войне, потом появились события в таком количестве, что они не вмещались в объем картины.

* «Битва за нашу Советскую Украину». — *Ред.*

После нескольких ничего не значащих фраз Александр Петрович предложил мне послушать куски из еще не законченного им тогда сценария.

Читал он увлеченно и вдохновенно. И совсем ему было неважно, что слушал его всего один человек. Он даже ни разу не взглянул в мою сторону.

У него был удивительно приятный, мягкий голос. Читал он неторопливо, с легким украинским акцентом.

Я сидел напротив. Смотрел на него и слушал. Я понимал, что Довженко хочет разжечь, увлечь меня волновавшим его самого сценарием. И это ему удалось с первых же строк. Он погружал меня в свой романтический мир, населенный им созданными, романтическими героями.

Читал он, как читают стихи.

Я не помню сейчас содержание эпизода, который он читал тогда. Не помню, куда и зачем в этом эпизоде бежала дивчина. Не помню, кому и что она кричала. Помню только, что дивчина эта бежала ночью, что бежала она уже с трудом, из последних сил, по воде. А на небе, отражаясь в Днепре, светили яркие звезды.

Я был весь во власти этого довженковского мира. И вдруг неожиданно он остановился и совершенно другим голосом, как мне показалось, озабоченно спросил:

— А как мы будем снимать звезды?

Вопрос этот меня застал врасплох. Я не знал, как снимать звезды. Чтение на этом остановилось.

Весь остаток вечера Довженко говорил о том, как необходимы в этом эпизоде звезды.

Я понимал и раньше, что еще при написании сценария рождался у Довженко зрительный образ. Я понимал и раньше, что изобразительная фор-

О тексте. Здесь я автор. Очень трудно писать текст и по нему делать картину из уже снятого материала. Куда легче по нему снимать заново. Когда у вас есть текст на 45 слов, а материала лишь столько, что укладываются только 36 слов,— картину делать неимоверно трудно. План, текст существовали в сознании, но не существовали в форме. Это было мучительно. И текст по существу создавался одновременно с картиной.

Но главная трудность была не в возведении здания драматургии фильма, это было для меня органичным, как дыхание. Трудность в материале — он был не столько разнообразен, сколько разнохарактерен, разноречив, противоречив, и его очень трудно было соединить воедино.

Мы столкнулись с тем, что операторы не знают, для чего они снимают, они привыкли снимать для журнала, а это не годится, когда делаешь фильм: «поэпизодность» мешает правильному дыханию фильма. Мы столкнулись именно с «поэпизодным» мышлением оператора, а это, как танец от печки: делаются четыре па, и снова возвращение. Бывает, что, сделав свои четыре па, оператор вдруг зачем-то снимает еще один кадр, и оказывается, что именно этот кадр и отражает красоту мира и идет в фильм. И все же, как видите, операторы осуществили нечто более значительное, чем им казалось в их поэпизодном мышлении, и, если это поймут, они возведут здание более величественное. Делать новую картину всем нам будет труднее, говорить придется о чем-то другом, не о том, что уже сказано здесь, и снимать то, что произойдет завтра иначе.

Для чего мы будем снимать?

Мы будем снимать для прославления наших людей, чтобы поднять человеческую гордость, чтобы предъявить счет миру.

Гёте говорил, что нужно жить передовыми идеями человечества. Сейчас в передовых рядах человечество имеет вооруженного советского человека. Это он побеждает темную ночь фашизма.

Надо заставить мир видеть нашу кровь и ее уважать! Мы должны говорить правду и о страданиях, и о героизме. Это тяжкая правда. Тяжко было отступление. Радость наступления идет по разоренной, измученной земле, по земле, усеянной трупами наших людей. Какие тут смешиваются чувства — гнев, и горечь, и яростное чувство отомстить врагу, и мысль о будущем.

ма — для него один из основных вопросов. Что изображение для Довженко это одно из основных слагаемых, сумма которых — фильм, картина.

Не случайно, что с ним работали такие замечательные операторы, как Демуцкий и Екельчик.

Шло время. Сценарий еще не был закончен.

Мне пришлось начать снимать другую картину...

С тех пор я бережно храню в памяти тот романтический мир, который создал Довженко в моем воображении в те вечера, когда он читал куски своего будущего сценария.

Я храню этот мир.

Мне больно с ним расстаться.

Время постепенно стирает образы, созданные во мне Довженко. Стирает в памяти звучание его неповторимого голоса...

Больше я не встречался с Александром Петровичем.

Но я ярко помню именно тот вечер, когда вдруг прервалось чтение, прервался бег дивчины и встал вопрос — как снимать звезды?

Прошло много лет.

Во всех картинах, которые я снимал, я всегда подсознательно спрашивал себя: а сумел ли я зажечь в них «звезды»?

«Ведь если звезды зажигают, значит — это кому-нибудь нужно.
Значит — это необходимо, чтоб каждый вечер над крышами загоралась хоть одна звезда!»

Г. Чухрай:

1. В киноискусстве Довженко занимает с в о е место. Другого такого нет. Можно говорить о своеобразии его творчества, можно говорить о том значительном вкладе, который сделал Александр Петрович в советское и мировое искусство, можно даже создать искусствоведческую схему и от-

И вот всю эту неимоверную сложность жизни, людей в титанической битве надо снимать оператору.

Роден, на вопрос, как он делает свои блестящие скульптуры, отвечал примерно так: берется кусок камня и от него отбивается все лишнее. Так должен работать оператор — не снимать лишнего.

Что это значит?

Когда все прячутся, оператор должен снимать. Но он человек и, естественно, боится смерти. Я наблюдал: человек раздваивается, и одна половина его — страх держит другую — действие.

Снимая эпизоды, оператор часто не видит главного — фона войны. К одному художнику пришел ученик.

— Что вы умеете? — спросил художник.

— Писать фон!

— Тогда у меня вам нечему учиться, вы все умеете!

Если в картине будет фон войны, картина будет эмоциональной. Надо смотреть на явления с больших позиций. И уметь видеть детали. Кювье — ученый-палеонтолог — по найденной косточке мог воссоздать внешний вид целого животного, которого он сам никогда не видел. У нас в кинематографе, чтобы воссоздать картину войны, косточкой будет далеко не всегда выстрел или взрыв. Одним словом, она не прямо пропорциональна калибру орудия. И лежит эта косточка в человеке.

Человека можно хорошо и естественно снять, чтобы он не видел нацеленного на него аппарата, будучи погруженным в тяжелый труд войны то ли от воодушевления, то ли от горя и слез.

Чтобы не снимать много лишнего, не надо впадать в бытовщину, а снимать трудное, страшное, неудобное, но человеческое. Снимать человека в его ратном труде, человека в его страданиях, в радости встреч, в радостях наступления, освобождения.

Война — тягчайший, непосильный труд. И где этот труд схвачен оператором в кадр — он будет д е й с т в о в а т ь в картине.

Основное правило для оператора и для режиссера в картинах о войне — это блюсти святость документа. Не только потому, что инсценировку, как плохо сделанную пластическую операцию на лице, всегда видно, а потому, что инсценировка лишает оператора мужества — зачем быть мужественным, когда можно этого избежать!

вести в ней Довженко определенное место — за кем-то, впереди кого-то и над кем-то. Но схема останется схемой и никогда ничего не объяснит. История кино не банкетный стол и не пьедестал почета. Истинные художники занимают в ней не первые, не вторые и не третьи места. А только свои.

2. Говорят, что Довженко основоположник поэтического кино.

Верно в этом утверждении только то, что восприятие мира Довженко было поэтическим. Он так воспринимал события и явления жизни и так о них рассказывал.

Но поэтический фильм — не жанр. Поэзия в той или иной мере присутствует во всех значительных фильмах. В XIX веке слово «поэзия» часто употреблялось как синоним слова «искусство». И поэзия бывает разная. Скажем, поэзия Маяковского и поэзия Есенина. Поэзия Твардовского и поэзия Светлова. Они отличаются друг от друга так же, как личность одного поэта отличается от личности другого.

А. П. Довженко был личностью яркой, богатой. Ему было тесно в нормальных стандартах. Он ломал привычные рамки кинематографа. Он находил новые формы. Его новаторство не было чем-то внешним. Человек, думающий о людях, о жизни, он мучительно искал способа выразить свои думы и чувства, свою любовь, свой гнев, свою радость и боль.

Искал и находил.

Был он человеком красивым. Любил и понимал красоту и страдал от всего, что уродовало жизнь и что другие, присмотревшись и привыкнув, переставали замечать... А ему было больно. Это острое чувство красоты пронес он через все свое творчество. Довженко был очень одаренным человеком.

Перед правдой мы должны быть мужественны.

Ведь мы снимаем для того, чтобы смотрел весь мир, весь земной шар.

(Из выступления А. П. Довженко на собрании творческой секции Центральной студии документальных фильмов после обсуждения картины «Битва за нашу Советскую Украину» 1 октября 1943 года)

Записал Н. Кармазинский

Что такое кинохроника?

Это полпред нашего народа, нашего государства перед всем миром и историей.

Кинооператор-хроникер — это как бы переводчик с языка живой жизни на язык экрана.

Представьте себе, что умный, остроумный и высококультурный человек беседует с иностранцем через переводчика. Если переводчик поверхностно знает язык, если он сухой, малокультурный человек, то речь талантливого и остроумного человека и сам человек могут показаться иностранцу неинтересными, так как до него не дойдут остроумие и тонкость речи беседующего. Хороший, талантливый переводчик передаст всю тонкость речи, смягчит шероховатости, исправит случайную в ней неправильность, объяснит специфические тонкости национальной речи, непонятные иностранцу.

Так и кинохроникер-оператор, чтобы перевести на экран картины жизни, должен быть талантливым, культурным, умелым...

Основной недостаток кинохроники во время войны — это неуменье показывать человека. Где же кончаются движущиеся, бегающие фигурки и начинается Человек? В эмоции, в мысли!

Больше всего в съемках хроникеров не везет генералам: все они простаки, тычущие пальцем в карту. Один инсценировщик, видимо, незаурядный организатор, но неумный оператор, заставил смелого, умного генерала, талантливого полководца, героя гражданской войны ползать перед аппаратом на животе вместе со своим штабом и всматриваться окулярами бинокля прямо в объектив аппарата. Подобные кадры могут вызвать лишь возмущение и сожаление, что какой-то кинорепортер заставил уважаемого и грозного врагам человека предстать на экране в недопустимом карикатурном виде. Конечно, эти кадры не пошли на экран, но это урок, к чему могут привести инсценировки.

Его огромный талант проявился не менее ярко и в литературе. Он тонко чувствовал красоту, лиричность и мощь своего родного украинского языка. Искусство Довженко по сути своей глубоко национально.

Кинематограф — интернациональное искусство, именно поэтому в нем интересны глубоко национальные художники.

3. Многие люди называют себя последователями и учениками Довженко. Это для меня звучит странно.

Поэтика Довженко тесно связана с его незаурядной личностью и является ее выражением. А если этого нет, то что остается продолжать? Можно называть себя последователем Тараса Шевченко или Михаила Юрьевича Лермонтова. Но как ими быть в действительности?

Влияло ли на меня творчество Довженко? Несомненно.

Но как — я затрудняюсь сказать.

Во всяком случае, я никогда не дерзал подражать ему.

Единственный человек, который действительно продолжает дело Александра Петровича, — это Юлия Ипполитовна Солнцева, которая долгие годы была ему самым близким другом и помощником в деле его жизни. Ее энергия и преданность этому делу вызывают во мне глубокое уважение.

4. Любимые мои фильмы А. П. Довженко — «Земля», «Аэроград», «Щорс».

Л. Шепитько:

1. Наследие этого художника имеет принципиальное значение. И к сожалению, его опыт недостаточно и односторонне используется в современном кинематографе. А между тем Довженко — уникальный мыслитель нового времени, посвятивший себя поиску оригинального стиля, созвучного нашей эпохе. Наиболее полным выражением этих поисков явилось

В таких съемках оператора прельщает бытовщинка, а не реализм. Вот приведите на экран генерала, воина, думающего о победе, о победе малой кровью, в заботах об обеспечении боя.

Снимайте его думающим, спрашивающим, распоряжающимся. Уловите его внимание, настроение. Снимите поясной план в размышлении, снимите на проходе, в движении — такие кадры будут хорошо монтироваться в общей картине сражений.

Я просмотрел очень много съемок со всех фронтов. Хороши съемки, сделанные в районе станции Мга, потому что это — правда.

Война — это гордый, чудовищный труд людей. Операторы это видели и знают, но почему-то мало снимают.

Часто бывает так. Приехал оператор с фронта и рассказывает о том, что он видел.

Спрашиваю: — Снял?

— Нет.

А он не снял замечательные вещи и не рвет на себе волосы, не разбивает себе голову, что упустил неповторимое. Вот это и есть бытовщинка.

Вот оператор К. рассказывал, что люди, бежавшие от немца из спаленных сел, живут в болотах. В болотах живут старики, женщины и дети.

Спрашиваю: — Снял?

— Нет, не снял.

Не снял потому, что я послал его снимать партизан. А разве эти кадры не показали бы меру партизанской ненависти к врагу, если их дети, жены и сестры, немощные отцы и матери живут в болотах? Разве не показывало бы это глубину страданий народных и не вызывало бы жажду победы?

Я редко видел грозных и вдохновенных людей на экране.

Я не видел страшной зимы и метелей, чудовищной весенней грязи, в которой бойцы на себе тащат орудия, вытаскивают застрявшие машины и танки. Я не видел перенапряжения войны.

Я не видел раненых. Почему их не снимают? Ведь уже по лицам легко раненных, идущих в полевой госпиталь, видно, каковы дела на передовой! Я встречал гордых раненых, получивших перевязку и спешащих в бой.

Есть такая негодная точка зрения, что это будет отвращающим натурализмом. Но мы пролили реки крови, и нельзя скрывать это. Это нужно снимать. Верно, надо чувствовать и понимать, что сни-

---

создание им нового жанра — революционного киноэпоса.

Как литература невозможна без эпических форм романа, так и искусство кино немыслимо в своем главном назначении без масштабных кинополотен, которые бы отразили величие наших деяний, остроту проблем, идей, всю полноту жизни.

Насколько выиграло бы наше искусство, если бы мы не только в выступлениях, статьях, а на деле, в своих фильмах, опирались на опыт этого удивительного человека, подвижнический труд которого является для меня критерием полной и подлинной жизни в искусстве.

2. Если говорить о художнике-гражданине в самом точном смысле, то это — Довженко. Масштабность его мысли, стремление раскрыть героический смысл человеческого бытия в революционную эпоху, желание увидеть в человеке творца и поэта — вот черты, которые, на мой взгляд, чрезвычайно актуальны, тревожно необходимы для искусства.

Сегодня мы все остро нуждаемся в гуманизме довженковского типа — гуманизме величайшего доверия к человеку и вместе с тем большой требовательности к нему, потому что сам Довженко был человеком величайшей души, всю свою жизнь сражавшийся с фальшью жизни и искусства.

3. Определить степень влияния на меня Довженко словами очень трудно. Хотя бы потому, что впервые мир искусства я увидела глазами этого человека, и это навсегда определило меру всех человеческих и художественных ценностей, от которых я никогда не отойду. Может многое случиться в жизни, я могу потерять творческую активность, не говоря о неудачах, которые подстерегают каждого из нас, но эта мера всегда останется со мной.

4. «Земля».

мать. Можно снять очень тяжелую сцену, даже сцену смерти, но так, чтобы была мера в съемке и найдено ей место в фильме, и такую сцену можно показывать. Но можно снять и легкое ранение, и его нельзя будет показывать из-за тяжелого натурализма.

Немало встречал я в материале странных для меня инсценировок. Инсценировка в документальном кино — б е з н р а в с т в е н н а. Не только инсценировка, но замена, подмена, раздокументирование, когда, например, съемки в Миллерово выдаются за съемки в Старой Руссе.

...Инсценировка говорит о циничном отношении оператора к делу, которое ему поручено Родиной. Это недостаток мировоззрения.

Лгать никому не разрешено!

Просматривая много хроники, я обнаружил, что в ней отсутствует пейзаж. Отсутствуют характерные черты укрепленности того или иного района, не снято это даже после освобождения.

Как же можно рассказывать об идущем сражении или о прошедшей уже здесь операции, не видя того, где люди сражаются или сражались. Какие препятствия встали на их пути?

Мы не снимаем войну со звуком. Мы почему-то легко отказались от величайшего технического достижения — звукового кино.

Где шумы настоящего боя, где крики «ура», команды, разговоры в окопах, плач горя и радость встреч? Наши командиры, наши генералы принадлежат истории, а они у нас молчат на экране.

Представьте себе, что Кутузов заговорил бы с экрана во время совета в Филях. А в наших возможностях снять наших прославленных полководцев перед решающими сражениями сейчас, когда мы наступаем.

Страшная эта война. Льются моря крови. Наша страна играет первую роль в освобождении человечества от этой мировой трагедии. Нужно, чтобы мир видел наши раны и преклонялся перед ними. Не надо заливать экран кровью, но нельзя и забывать о ней. Иначе получается, что у нас выдуманная война.

В нашей картине есть трагедия отступления, есть и радость наступления, есть горе и гнев, вызванный преступлениями фашизма.

Мы старались собрать самый правдивый материал и осмыслить его, чтобы показать так, как это было в жизни.

Мы старались чувством сыновности, чувством, которое было для нас живой водой, освятить обычные, казалось бы, кадры. Мы стремились донести гнев народа, предъявить счет фашизму за кровь и горе, что понесли в войне. Мы стремились пропеть славу защитникам Родины. Мы будем продолжать работу над летописью трагических лет.

Мы должны воздать должное смелости и уменью операторов, которые проявили храбрость и доблесть, особенно операторам, снимавшим у партизан, Владимиру Фроленко и другим.

(Из выступления А. П. Довженко на встрече с творческими работниками Центральной студии документальных фильмов 15 октября 1943 года)

Записал Н. Кармазинский

Я пришел к выводу, что... в мире существуют [два начала]: историческое и бытовое. В борьбе этих двух [начал] вещи начинают изменяться — в ту или иную сторону, в той или иной мере. Особенно это ярко проявляется [тогда], когда [речь идет об] искусстве, где вопрос разнообразия, свежести, остроты живого тонуса играет большую роль и где всегда лучшее является врагом хорошего...

Говоря о [кино]журнале, я хочу начать с обложки.









Например, слово «Союзкиножурнал» начинается и кончается вне экрана, а экраны у нас неодинаковые, и это выглядит неряшливо... [Обложка] не интересна композиционно, не интересна музыка [к ней].

Я предлагаю объявить конкурс [на] хорошую обложку и [сорок четвертый] год начать новой обложкой.

Я много раз слышал от товарищей, что [наша] кинохроника тоже великолепная и что публика ее очень любит...

Это — правда! Публика любит нашу хронику, но мне это не дает никакого нравственного успокоения. Я не думаю, что все это совершенно...

Я считаю, что народ любит хронику потому, что в ней война — страшная, героическая биография [народа]. Это и влечет народ к хронике! Поэтому ошибочно думать, что народ любит хронику за то, что мы так хорошо ее сделали. Если она будет еще хуже сделана, [то] все равно народ ее смотреть будет. В ней будут искать своего сына, своего брата, своего мужа на войне, искать примеры мужества для себя!

Народ не может не любить [хронику].

Поэтому утешаться тем, что [у нас] все в порядке,— нельзя...

[Прежде] всего на студии должно быть большое количество квалифицированных мастеров текста. Текст... делает половину картины...

Ведь у нас в тексте ползучая скука: вот — женщина, вот — танки, вот боец... и заканчивается — [лозунгом].

О роли диктора. Это — второй автор картины. [Его роль] — публицистическая роль трибуна, который многое недоделанное оператором доделывает.

Мы читаем в сводке: «Взяты Желтые Воды». Что будет снимать оператор? Знает [ли он], что это то место, где когда-то Богдан Хмельницкий разбил поляков? Наверное, нет, не знает!

Надо иметь группу специалистов, руководителей, людей с богатой эруди-



цией и знаниями военной истории, географии, культуры.

Тут поднимался вопрос о том, что материал в съемках войны однообразен. Два с половиною года тянется война, [а снятый] материал состоит из небольшого количества действий: наступление, отступление, артиллерия, пехота, танки — и поэтому, дескать, мы должны пополнять это изображением быта.

С этим я не согласен! ...Нигде и никогда многообразие жизни, судьбы человека не проявляется в таком грандиозном диапазоне, как на войне. Это есть сконденсированная история, и никогда [накал страстей] человека не может быть так поднят до высочайшей степени, как на войне. Поэтому жаловаться на однообразие не приходится.

Я высокого мнения о [профессии] оператора и считаю, что основой кинохроники является кинооператор. Без кинооператора никто из нас ничего не стоит. Тогда можно сказать, что кинооператор без нас все? Да! Потому, что то, что он снимет, уже живет!

Поэтому-то культура кинооператора это и есть главн[ое]...

Не все операторы отличаются одинаковым блеском кинематографического глаза...

А самое главное — это надо уметь ощущать, ценить и любить Человека, человеческую душу, чувства...

(Из стенограммы выступления на Центральной студии документальных фильмов 21 октября 1943 года)

Как рождался Тимош

Семен Свашенко

Прошло почти сорок лет. Может, я что-нибудь и позабыл, но хочу попытаться как можно правдивее рассказать о съемках фильма «Арсенал».

Мысленно, кадр за кадром, вспоминаю картину как логическую цепь событий. В душе остались счастливые чувства. Сознание гордости от того, что это творение Довженко и сейчас впечатляет своей современностью и революционной правдой. Однако началась для меня работа над фильмом обыкновенно и очень прозаически.

«Прошу не бриться. Ждите вызова. Довженко». Такую телеграмму я получил весной 1928 года, будучи актером театра «Березиль».

Радость моя была огромной. Мне хотелось ею поделиться с товарищами, но воздержался.

Минуло три, пять дней, а подтверждения о вызове нет. Лицо мое покрылось густой бородой. Облик мой ежедневно менялся; товарищи посмеивались. На спектаклях мне еще кое-как удавалось замазать небритость гримом, а днем приходилось носить повязку, чтобы скрыть буйную щетину. Положение мое в театре становилось отчаянным. Я уже был готов побриться, но тут меня вызвал к себе заведующий труппой, наш дядя Саша.

— Что это с вами, почему не бреетесь?

Покривив душой, я сказал:

— От частого бритья сильное раздражение кожи.

Взгляд его был очень недоверчив.

На телеграмму мою Довженко не ответил. Я совсем приуныл и был вынужден во всем открыться дяде Саше. Выслушав меня, он не рассердился, только чаще, чем обычно, поглаживал затылок. Я вопросительно смотрел на него, так как знал, что от него многое зависит.

— Дай-ка телеграмму,— сказал дядя Саша и несколько раз прочитал ее: «Прошу не бриться, прошу не бриться»! — И, лукаво взглянув на меня, изрек:

— Ты же сейчас на шибенека похож, а не на артиста. Счастье твое, что телеграмма от Довженко, а не от кого другого. Начнем действовать по такому плану: с этой телеграммой пойдешь к Курбасу, но не в театр, а к нему домой. Подгадать надо так, чтобы дома была «пани Ванда», мама Курбаса.

«Пани Ванда» всех нас знала, любила и была нашим большим доброжелателем, а в данном случае — вроде громоотвода.

— Иди. Желаю удачи! — сказал дядя Саша.

Теперь это смешно, а тогда мне казалось, что я иду на Голгофу. Прихожу и так робко стучу в дверь, что сам стука не слышу. Стою, переминаюсь с ноги на ногу. Подниму руку и снова опущу. Измучился. Мимо прошла актриса и, как мне показалось, подозрительно посмотрела на меня. Чего доброго, подумает, что подслушиваю. Это придало решительности. Я громко постучал. Курбас был один. Стоял у стола, недоуменно смотрел на меня. Я протянул телеграмму.

— Что? Что случилось? — взволнованно спросил Курбас. Я же молча наступал, держа в руке телеграмму.

Тогда он буквально выхватил ее, прочел и начал безудержно хохотать. В тон ему я не то смеюсь, не то всхлипываю.

— Ну и ну! — воскликнул Курбас.— Все это похоже на Довженко. Фу ты черт, как вы меня напугали. Садитесь. Да вы хоть... телеграфировали ему?

— Да, Александр Степанович, но ответа не получил.

— Ну ладно, успокойтесь, обождем несколько дней, а там решим, что делать.

Поблагодарив его, я вышел.

На другой день дядя Саша в театре шепнул мне, что получена телеграмма Курбасу от Довженко с просьбой отпустить меня на главную роль в фильме «Арсенал». За эти дни я так настрадался, что сразу даже не отреагировал на долгожданный ответ. И дядя Саша сердито заметил:

— Ты что же не радуешься, дурень?!

Все кончилось хорошо. Меня отпустили. Собрав свой небогатый скарб, который уместился в небольшом чемодане, я простился с товарищами и уехал в Киев...

...— Дарницкий мост,— раздалась команда проводника.— Закрывать окна.

Поезд сбавляет ход, под нами Днепр. Хочется встать на его чистый берег и приветствовать: «Ой, Днипре, мий Днипре, широкий та дужий». Мост кончился, поезд прибавляет скорость. Первые метры перрона. Сердце сильно стучит. Кто встретит? Поезд остановился, к вагону направляются двое, я их узнаю. Это Довженко и оператор Демуцкий. Иду им навстречу. Поздоровавшись, почувствовал на себе пристальный взгляд Довженко, который говорит Демуцкому:

— Даня! Обрати внимание на волосы и бороду Сэни. Я ще таких черных и густых волос не видел. Скажите, Сэня, вы часом не цыганского роду?

— Нет, Александр Петрович, козацкого.— И мы этой доброй шутке весело рассмеялись.

На привокзальной площади взяли извозчика, поехали в гостиницу. Дорогой Александр Петрович не преминул спросить у возницы: — Диду, как зовут вашего конька? — Дед заерзал на облучке, зачмокал, взмахнул кнутом, хлестко стегнул конька и ответил: — Грывко.— Доброе, диду, имя.— И уже к Демуцкому: — Даня! Неплохо на такого коня посадить главного атамана

В период работы над фильмом «Земля». Слева направо: П. Масоха, Л. Бодик, А. Довженко, Д. Демуцкий, С. Свашенко



Украины Симона Петлюру, хай трошки покобенится среди куркулей, перед тем как ему дадут здоровенного пинка.

Возле университета Демуцкий простился с нами, сошел, мы поехали дальше. Чувствуя рядом Довженко, я успокоился, волнение мое прошло, а сердце уютно улеглось.

Не успел я переодеться, зашел сияющий Александр Петрович, пригласил завтракать. Позавтракав, пошли гулять по улицам Киева, смотреть его достопримечательности.

Довженко не дал мне «нежиться» в гостинице, как это часто бывает в кино: приедет актер, а о нем забудут, и ждешь съемки неделями. Он поступил со мной, как Тарас Бульба с Остапом и Андрием...

Фильм уже снимался, была снята зимняя натура. Александру Петровичу не терпелось скорее приобщить и меня к той творческой атмосфере, в которой он жил сам. Киев весной несказанно красив. Цветущие каштаны были похожи на огромные зажженные вдоль тротуаров люстры. Мы идем среди этой красоты, тихо беседуем. Александр Петрович на секунду остановится, посмотрит на меня и мягким басом певуче скажет одно только слово:

— Сэня!

В этом слове и в том, как он его произносил, я чувствовал, что внешне отвечаю тому образу, который он видит в будущем фильме. Но мне предстояло постичь самую душу героя, его духовный мир, то есть познать в Тимоше самого себя.

Я так замечтался, что не заметил, как подошли к заводу «Арсенал». Стены его изранены снарядами и пулями, стоят такими же, как и в 1918 году. Стены эти для рабочего класса Украины священны.

Судя по тому, как радушно встретили Довженко в завкоме, мне стало ясно, что здесь он частый гость. Представляя меня рабочим-арсенальцам, Александр Петрович сказал:

— Вот ваш Тимош Стоян, арсеналец, герой фильма.

Посмотрев на меня, все заулыбались, а сидевший за столом седой сухощавый рабочий, прицелившись в меня своими цепкими серыми глазами, спросил:

— Справишься?

— Попробую, — ответил я.

— Это не ответ. — И, видя мою растерянность, ласково закончил: — Не горюй, хлопче, мы верим — справишься. У Петровича не загуляешься.

Гнат Андреевич — так звали рабочего-ветерана — встал и пригласил нас осмотреть священные места самых жарких боев за «Арсенал». Показывая яр, где в январские дни 1918 года белогвардейцы производили массовые расстрелы арсенальцев, Гнат Андреевич сказал:

— Здесь падали на землю отцы, братья, товарищи, падали гордые, непокоренные. Мы хотим, чтобы ваша картина не баюкала, не забавляла, а потрясала людей. Помогала воспитывать в них, особенно у молодежи, душевную силу, силу, которая могла бы противостоять любому суровому испытанию. Важно, чтобы они поняли и задумались, с какой стойкостью их отцы, деды сражались и умирали за Советскую власть.

Обнажив головы, мы с волнением слушали этого доброго и сурового человека. Его монолог прозвучал для нас как наказ. Разговор с Гнатом Андреевичем в завкоме и у яра произвел на меня глубокое впечатление. Это был первый эмоциональный заряд, вложенный в сердце моего героя.

Выйдя из «Арсенала», пошли на «Аскольдову могилу». Вдруг Довженко спросил:

— Сэня, у вас есть друзья?

Вопрос был неожиданным, я замялся. Разговор прервался. Лицо его нахмурилось. У ворот «Аскольдовой могилы» он обернулся ко мне, и я увидел совершенно преображенное лицо.

— Сэня! Послушайте, как поэтично, образно говорят о друзьях в народе: «Человек с друзьями — как цветущая степь, человек без друзей — как пустая горсть».

Довженко произнес это по-юношески горячо и, увлекая меня за собой, начал быстро спускаться к днепровским кручам. Остановившись, он пристально всматривался вдаль. Потом, приложив ладони ко рту, призывно, с силой, закричал: — Ого-го-го! — Стал слушать далекие перекаты своего голоса. В этом крике, призыве, был глубокий порыв огромного чувства души человеческой, веры в счастье, веры в неистребимость жизни. Я смотрел на этого неуемного, одержимого духовной силой человека словно зачарованный. Александр Петрович был взволнован, в приподнятом настроении. Присев на траву, вдохновенно заговорил:

— Представьте себе, Сэня, что вот на этой круче около тысячи лет назад сидел князь Святослав и обдумывал один из многих своих военных походов — на Хазарский каганат или печенегов. А вот там, на днепровских лугах паслись табуны коней его дружины. И мы, далекие потомки, вспоминаем его славные дела и ратные подвиги.

Довженко много и интересно рассказывал об этом древнем герое славян, о его походах, сражениях, жизни и гибели. Я слушал, затаив дыхание, а он смотрел на меня с ласковым любопытством и продолжал:

— Я хочу, Сэня, чтобы вы были сильным не только в фильме, но и в жизни.

Его слова врезались мне в память, и я старался осмыслить все, о чем говорил Довженко.

День перевалил на вторую половину. Через Александровский сад мы вышли к Крещатику, поднялись на Владимирскую горку. Перед нами необъятные днепровские дали. Довженко задумчив. Широко раскрытые глаза его прикованы к тому месту, где любимая им зачарованная Десна отдает свои воды седому Днепру. Над нами ясное небо, по нему проносятся белые облака и спускается к западу горячее солнце. Нам легко и радостно. Мы улыбаемся друг другу, а теплый днепровский ветер треплет наши чубы.

Осмотрели Андреевскую церковь — шедевр зодчества Растрелли и старую бурсу, где, по преданию, учились сыновья Тараса Бульбы. По Андреевскому спуску поднялись на Софиевскую площадь с ее древним собором и через «Золотые ворота» Ярослава Мудрого вернулись домой.

Прочитал сценарий, понял, что прогулка была не простым ознакомлением с достопримечательностями Киева: это был режиссерский ход ознакомления и введения меня в мир, в котором мне — герою фильма — предстоит жить и действовать. Я понял, какой огромный труд предстоит проделать мне, чтобы верно понять моего героя, который шел по дорогам великого времени. Я был переполнен до краев впечатлениями прошедшего дня, мною начало овладевать чувство нетерпения, с которым я не в силах был справиться. Во мне бушевала динамическая сила, требующая немедленного действия. Не сдержав себя, пошел к Довженко, спросил: когда буду сниматься?

— Завтра. Идите отдыхайте.

Утром на Софиевской площади уже шла репетиция эпизода провозглашения «Вильной неньки Украины». Площадь заполнена народом, кого только нет здесь. Духовенство, кооператоры и обыватели, студенты, а также офицеры и чиновные люди разных званий. Все взоры обращены к трибуне. А на трибуне, среди хоругвей и желтоблакитных знамен, надрываются ораторы. Движется, колышется толпа, видны только широко раскрытые рты — это кричат:

— Слава! Хай живе! Хай!.. Хай!..

В националистическом экстазе обыватели обнимаются, плачут и даже христосуются. Мы стоим с Александром Петровичем под Софиевской стеной и наблюдаем за происходящим.

Довженко в «Арсенале» стремится как можно достовернее восстановить события, которые пережил украинский народ. Он раскрыл огромный мир человеческих чувств. «Арсенал» — это воспоминание о революции на Украине. Познание прошлого и мысли о будущем. Делает он это глубоко, сильно и смело,

— Смотрите, Сэня,— говорит Александр Петрович,— запоминайте и примечайте врагов. Сейчас это нужно для искусства, а в будущем — кто знает?— может пригодиться в жизни. Врагов надо помнить, никогда их не забывать и не прощать. Забыл о враге — значит, ослаб сам.— И, показав рукой на толпу, продолжал: — К вам в кадр войдет и бросится с объятиями

обыватель, вы его оттолкнете от себя, как что-то мерзкое, никчемное. Путь рабочего-арсенальца лежит в бессмертии.

Огромная казарма. Идет разделение солдат на украинцев и неукраинцев; иначе говоря, идет вербовка украинскими меньшевиками солдат в петлюровскую армию. Солдаты неистово спорят, крики, брань. Задача Тимоша — увести солдат за собой. Надо сказать речь. Текста речи в сценарии не было. Полная актерская импровизация. Кончили снимать. Довженко, смеясь, подходит ко мне, говорит:

— Сэня, вы замечательно митингуете.

А Тимош тем временем уводил батальон солдат на помощь восставшему «Арсеналу».

Сила Довженко была в том, что он тонко вкладывал в живое актерское сердце свои мысли. В процессе работы он ни на минуту не ослаблял своего внимания к творческому состоянию актеров. Сколько я помню, не было такой съемки, чтобы он не поговорил с нами, не поинтересовался, с каким сердцем, настроением пришел актер. Александр Петрович хотел знать все; без этого не начинал работать. Делалось это с улыбкой, с большим тактом, чтобы не насторожить, не поранить актерской души. Как тонкий психолог, знал, что недовольный вид режиссера — это враг номер один свободного творчества актеров.

В течение пяти месяцев моей работы в фильме были радости и огорчения. Неудача постигла меня в эпизоде, когда в продымленных шинелях, с тяжелой думой о земле, доме и государстве возвращались солдаты с фронтов. Поезд, на котором они ехали, терпит крушение, все гибнут. В сценарии об этом случае написано так: «Из-под обломков встает Тимош Стоян. Долго смотрит, удивляясь всему происшедшему. Посмотрел вперед на всех нас и принял решение: сделаюсь машинистом».

Задача как будто простая, ясная. Решить же ее так, как от меня требовал режиссер, я не мог. Не было в моем взгляде той всеутверждающей веры в будущее, когда рабочий станет машинистом — хозяином не только своей жизни, а и судьбы всей страны.

После съемок в Киеве мы переехали в Одессу. Уже были сняты знаменитые кадры с гармошкой, когда она, словно живое существо, делает последний вздох и замирает. С рукой, которая в пламени огня и дыма продолжает тянуться к клавишам гармошки. Меня же как заколдовало.

Тогда Александр Петрович подозвал меня к себе и смущенно, будто оправдывая свою вежливость, спокойно сказал:

— Не получается, Сэня, будем снимать завтра.

Иду в состоянии душевной подавленности. Вечерние улицы Одессы полны гуляющими, мне они кажутся пустынными. Мучительно думаю, где и когда был утерян мною творческий дух, который я так бережно хранил. В чем был мой просчет? Можно знать наизусть каждую предлагаемую режиссером деталь, мелочь и — упустить что-то самое важное. Сердце мое редко оставалось свободным, не занятым, я всегда носил в нем полюбившийся образ.

Я шел, размышлял, страдал, искал причину сегодняшней неудачи и ничего не находил. Домой пришел совершенно опустошенным.

Но, проснувшись утром, почувствовал, что ко мне снова возвращается стойкость жизни. Быстро собравшись, я уже ехал на студию. В строго назначенное время появились на съемочной площадке Довженко и Демуцкий. Как всегда, Александр Петрович приветливо со всеми поздоровался за руку. Подошел к кинокамере, сдвинул на затылок шляпу, стал смотреть. Потом перенес ее на другое место, позвал Демуцкого.

Вчерашняя точка была изменена. По свету снимать было еще рано. Александр Петрович берет меня под руку, и мы идем кормить лошадь.

Купили ее на живодерне (была она старая, слепая и страшно худая) с тем, чтобы убить и бросить на колючую проволоку перед немецкими окопами. Увидя это несчастное существо, Довженко заменил этот кадр, а лошадь велел оставить при группе. Она возила аппаратуру и стала любимицей коллектива. Особенно «Молодыця» — так звали лошадь — хорошо знала Довженко. Вот и сейчас, услышав его голос, она тихо заржала. Взяв у конюха ведро с арбузными корками, он начал ее угощать. Каких только ласковых слов он ей ни говорил. Окончив кормиться, она как бы в благодарность тыкалась ему головой в грудь. Александр Петрович, хлопая ее по шее, говорит:

— Потрогайте, Сэня, какие у нее нежные, бархатные губы, как круто, темпераментно вырезаны ноздри, а ресницы точно завитые, как у самой красивой дивчины.

Сколько в этих словах было доброты и душевности! Я даже забыл, что стою перед старой, слепой лошадью, я видел ее былую красоту. Эта сцена произвела на меня такое впечатление, словно я прикоснулся к чему-то чистому и прекрасному. Она как бы осветила меня изнутри. Во мне рождалось еще неосознанное мною редчайшее актерское чувство — вдохновение. Актеры отлично знают, какой редкий гость это чувство. Оно то приходит, то оставляет нас. Я нес его с торжеством, боясь потерять.

Вернувшись на съемочную площадку, Демуцкий попросил стать в кадр. Начали снимать. Сняли средний план, крупный, еще крупнее, и съемка со мной окончена. Но я никуда не ушел, мне хотелось узнать, почему на этот раз Александр Петрович не обмолвился ни единым словом о съемке, не спросил о моем самочувствии

после вчерашней неудачи? Сижу в стороне, всматриваюсь в его лицо, ища в нем ответа на мой вопрос. Несколько раз порывался подойти, спросить и — не решался.

Спустя несколько дней все же спросил. Довженко ответил:

— На все мои вопросы в то утро ответило ваше лицо, на нем все было отражено. Мне лишь оставалось углубить ваше чувство и подольше подержать вас в том вдохновенном состоянии.

Я не могу сказать, чтобы Александр Петрович часто хвалил меня или вообще был щедр на похвалы. У него не было для такого случая слов вроде «хорошо, молодец, отлично сыграно» и т. п. Его похвала отличалась особой душевностью, уважением, даже любованием и восхищением тончайшими нюансами актерской души. Он подходил к актеру, рука его описывала в воздухе сверху вниз характерный довженковский полукруг, и он долго пожимал артисту руку, говоря слова благодарности.

В период работы над ролью в «Арсенале» у меня была жизнь, полная труда и творческих радостей. Раскрывая передо мной все величие образа, Довженко терпеливо и любовно вкладывал в меня частицу своей души. Он формировал во мне человека и актера. В Тимоше Стояне мы стремились возвеличить украинский рабочий класс, выстоявший в великой битве, показать силу его, характер и мужество. Рассказы Довженко, полные поэзии и чистоты, являлись для актеров большим стимулом к творчеству. Мы старались, чтобы ни одна его мысль не оставалась нами непонятой. Особенно любили дни, когда он собирал нас непосредственно на съемке, это было похоже на своего рода университет искусств.

— Актерам, — говорил Довженко, — надо уметь заполнять себя яркими чувствами, впечатлениями и размышлениями. Нет этого — актер становится негибким, серым.

Сам он берег в актере его нервную силу, заботился и охранял ее.

Уже близился конец моей работы в «Арсенале». Я был одержим своей ролью. Мы все были одержимы. Были дни, когда казалось, что нервы не выдержат такого внутреннего творческого напряжения.

Оставалось отснять финал. Снимали его на высоком морском берегу. В этот день Довженко был особенно вдохновенным, мужественным, даже суровым. Это передалось и нам. Везде было напряжение и ожидание минуты съемки. На площадке строгий порядок, тишина. Мы чувствовали себя, как воины перед боем.

Не словами Александр Петрович влиял на нас, а всем своим существом. Работал он легко, неутомимо и своим творческим порывом увлекал коллектив.

Все было готово. Во мне росло лишь одно чувство — неудержимый бунт против врагов.

Солнце золотило морскую рябь. Ждали его захода. Стало темнеть. Зажгли юпитеры. Я стою в кадре, оператор Демуцкий уточняет свет. Предварительных репетиций не было.

Подошел Довженко и, не сводя с меня глаз, проникновенно заговорил:

— Вы не играйте Тимоша, а будьте им. Образ нашего героя в эпизоде расстрела должен пламенеть, как пламенеет день. Пусть ваше сердце горит великим огнем ненависти и гнева. Пусть оно сгорит, но в огне этом погибнут и враги украинского народа.

И обнял меня. Необычайное волнение захлестнуло мое сердце. Я залег у пулемета. Застрекотали кинокамеры. Нажимаю на гашетку, пулемет делает несколько выстрелов и захлебывается. Поворачиваю его во все стороны, но напрасно.

— Стой! — раздается взволнованный голос Довженко. — Почему не стреляет пулемет?

Я показал на выходное окно пулемета, где лента вадыбилась гармошкой. Александр Петрович направился к командиру. О чем он с ним говорил, мы не знали. Мы только слышали четкий ответ: — Есть! Командир повернулся кругом и через минуту был у пулемета. Сменил ленту с холостыми патронами на боевую, определил безопасную траекторию для пуль, и съемка возобновилась. Руки мои прикипели к пулемету, длинная очередь разорвала вечернюю тишину. Дрожит от выстрелов мое тело. Казалось, что мне грозит реальная опасность. Я неистовствую, кричу: — Огонь! Огонь! — От беспрерывных выстрелов закипает вода в кожухе пулемета. Еще очередь, еще... Пулемет замолк. Съемка окончена. Я распрямился. Погасли юпитеры, стало темно. Я стою с обнаженной грудью. Съемочную площадку охватила напряженная тишина. Опускаюсь на еще теплый ствол «максима». Мысли прыгают, мне трудно на чем-либо сосредоточиться. Закурил.

Площадка ожила. Подошел Довженко. Я встал. Он что-то говорит, я слушаю и только мотаю головой. Меня душат слезы.

Александр Петрович, видя мое состояние, говорит:

— Сэня, идите переоденьтесь, поедем на пасеку дида Оныська. Будем слушать его чудесные рассказы про одесские катакомбы и кушать кавуны с медом.

...Не предполагал я тогда, что после «Арсенала» моя творческая судьба на долгие годы будет связана с этим великим народным художником и чистым человеком.

Гармония коммунизма

А. Марьямов

Есть художники, чье творчество заставляет задумываться не только над показанными в их произведениях картинами жизни и взаимоотношениями людей, но и над коренными проблемами искусства, которыми занята их постоянно ищущая творческая мысль. К числу таких художников принадлежал и Александр Довженко.

Сейчас исполняется семьдесят пять лет со дня его рождения, а еще два месяца спустя — тринадцать лет со дня смерти. И эти-то тринадцать лет убедительно показали, что хоть и не успел Довженко выговориться в искусстве до конца и свершить все, что было им задумано (это, вероятно, никому и никогда не удавалось), но творчество его остается с живыми и для живых. Оно продолжает будить стремление к поискам нового, ведет художников к творческим открытиям и таит в себе столь много неисследованного, что теория и критика кинематографического искусства будут еще долгие годы черпать из этого животворного источника.

Довженко был убежденным художником-революционером, и новое в искусстве он искал ради того, чтобы с помощью своего искусства деятельно участвовать в коммунистической перестройке мира.

Как же понимал он гармонию, ради достижения которой — в трудной и жестокой борьбе — совершается эта перестройка?

Мы помним ребенка с яблоком, рядом с умирающим дедом в «Земле», а затем покрытые росою плоды над гробом тракториста, отдавшего свою жизнь за победу нового. Помним, как в «Щорсе» раненые бойцы, перевязанные заскорузлыми от крови бинтами, мечтают о садах, покрывающих землю, освобожденную от угнетения и классового неравенства. Помним сад в «Жизни в цвету» — сад, убитый морозами жестокой зимы, и то, как в этом саду просыпается куст морозостойкого винограда, который выстоял, выжил и первым своим дыханием возвещает победу человеческого разума над враждебными силами природы. Но это лишь частные условные знаки достижимой гармонии.

Главное же в ней то, что она по-новому, по-иному, на новой основе должна сохранить всю прекрасную сложность человеческой жизни. Гармония не противоречит сложности, но лишь освобождает человека от ненужных и уродливых вторжений несправедливого, собственнического начала в несовершенно устроенную жизнь.

Об этом говорил и сам Довженко на Втором съезде советских писателей в 1954 году. Говорил, мечтая о выходе человека во Вселенную, задолго до первого полета Юрия Гагарина в космос:

«Руководимые ложными побуждениями, мы изъяли из своей творческой палитры страдание, забыв, что оно является такой же величайшей достоверностью бытия, как счастье и радость. Мы заменили его чем-то вроде преодоления трудностей. Нам так хочется прекрасной, светлой жизни, что страстно желаемое и ожидаемое мы мыслим порой как бы осуществленным, забывая при этом, что страдание пребудет с нами всегда, пока будет жив человек на земле, пока будет он любить, радоваться, творить. Исчезнут только социальные причины страданий. Сила страдания будет определяться не столько гнетом каких-либо внешних обстоятельств, сколько глубиной потрясения.

Я не зову никого к плаксивым сюжетам. Так же, как и вы, я люблю народ, понимаю, что личная жизнь моя имеет смысл постольку, поскольку она направлена к служению народу. Я верю в победу братства народов, верю в коммунизм, но если при первом полете на Марс любимый брат мой или сын погибнет где-то в мировом пространстве, я никому не скажу, что преодолеваю трудности его потери. Я скажу, что я страдаю. Я проклину небесные пространства и буду плакать

по ночам в своем саду, закрывая шапкою рыдания, чтобы не спугнуть соловья с цветущей вишни, под которой будут целоваться влюбленные».

Нет, гармония — не успокоенность и не сонная сытость. Гармония в его понимании, так же как и в марксистском толковании, исключает с равной определенностью зряшное отрицание природы, отчуждение ее, с одной стороны, и абсолютное растворение в природе, полное слияние с ней — с другой. В том мире гармонии, к которому стремился А. Довженко, как раз и предполагается сперва полная победа над собственническими классами, а затем свободное соперничество человека с природой, овладение ее стихийными силами.

Напряженная борьба за новое, трудное движение вперед продолжается в нем с умноженной силой. И неудачи, рыдания, «заглушаемые шапкой», неизбежно ему сопутствуют.

Неутолимое стремление к гармоническому миру коммунизма, к миру целостному и уравновешенному в своей совершенной соразмерности можно ощутить в творчестве Довженко так же, как оно проявляется в творчестве едва ли не каждого истинного художника (конечно, в свойственных его индивидуальности формах и параметрах).

На этом же свойстве соблазнительно остановиться и в попытках найти нечто составляющее как бы самую душу искусства всех художников, выражавших извечные идеалы и стремления трудящегося человека. Не стремлением ли к гармоническому совершенству отмечены лучшие создания человеческого гения? Даже если это стремление в силу определенных причин не выходит за границы утопии, отвлеченной мечты. Конечно, как всякое однозначное определение, так же и это останется неполным и узким, порою приводящим к натяжкам для своего доказательства. И все же наиболее часто именно стремлением к миру гармонии может быть названа та высокая цель, во имя которой художник отражает в своем произведении жизнь, как бы далека от гармонического совершенства ни была избранная им натура и какие бы острые социальные конфликты ни стояли еще на пути к желанной гармонии.

В заметках Ф. Энгельса к «Диалектике природы» мы обнаружим запись, озаглавленную: «Единство природы и духа». Говоря об идеальном и реальном в культуре античной Греции, Энгельс замечает: «Для греков было ясно само собой, что природа не может быть неразумной, но еще и теперь даже самые глупые эмпирики доказывают своими рассуждениями (как бы ни были ошибочны эти последние), что они заранее убеждены в том, что природа не может быть неразумной, а разум не может противоречить природе» (К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 20, стр. 536—537). Таким образом, по издревле присущему людям глубокому убеждению, разум природы в единстве с духом — порука тому, что мир наш предназначен для гармонического существования. Гармоничен и мир античного искусства. Точнее сказать: гармония для него естественна, а нарушения ее (и причины, порождающие эти нарушения) противоестественны и потому нестерпимы. Искусство всей своей силой восстает против нарушенной гармонии и — в самых различных формах и жанрах своих, от трагедии до сатиры — призывает к восстановлению разумной гармонической целостности, яростно ополчается на причины, ее нарушающие.

Древнейший эпос о Гильгамеше и сказания библии, античная скульптура и живопись Возрождения, литература от Софокла и Аристофана до Толстого и того же Довженко утверждают естественность гармонического мира. Но утверждают не в согласии друг с другом, а споря, отражая противоречивую картину вечно изменяющегося мира, давление общественных, исторических сил, которые в каждом отдельном случае должны быть отдельно рассмотрены и оценены. Так же как ни одну из этих вечно действующих сил нель-

зя забывать, выдвигая другое утверждение: рок, злая воля, искажающие соразмерность и целостность, рождают трагедию.

В аккадской клинописи, оставленной пять тысяч лет назад на глиняных табличках, эпический герой Гильгамеш доводит до слез богиню Иштар, укоряя ее в таких прегрешениях: она сломала крыло птице, расставила ловушки свободному льву, изготовила узду и плеть для вольного коня; влюбленного в нее пастуха Иштар превратила в волка, а влюбленного садовника — в паука. Все это — посягательства на разум природы, злонамеренные искажения гармонически устроенного мира, и упреки Гильгамеша заслужены богиней.

В молодом искусстве кино художник получил новые средства для выражения все той же неутоленной жажды. Обращаясь к первым же приходящим на ум примерам, назовем «Новые времена» Чаплина и трагические фильмы Феллини, где режиссер ведет своего зрителя по запутанным лабиринтам, сложенным из осколков разбитого современной буржуазной цивилизацией духовного мира, лишенного гармонии. Жак Тати показывает тот же разбитый мир, силясь сохранять грустную улыбку, но она против его воли превращается в саркастическую гримасу. Фильмы Бергмана и Антониони, Куросавы и Креймера, при всей несхожести образа мышления и способов выражения, также опалены мыслью, объединяющей разных художников в разных концах земли: все они говорят о том, что безумным, безумным стал их мир, столь разумно созданный природой, и человек придет к катастрофе, если не сумеет одолеть это безумие.

Уже двести лет назад, исследуя первопричины безумия, искажающего мировую гармонию, Жан-Жак Руссо писал:

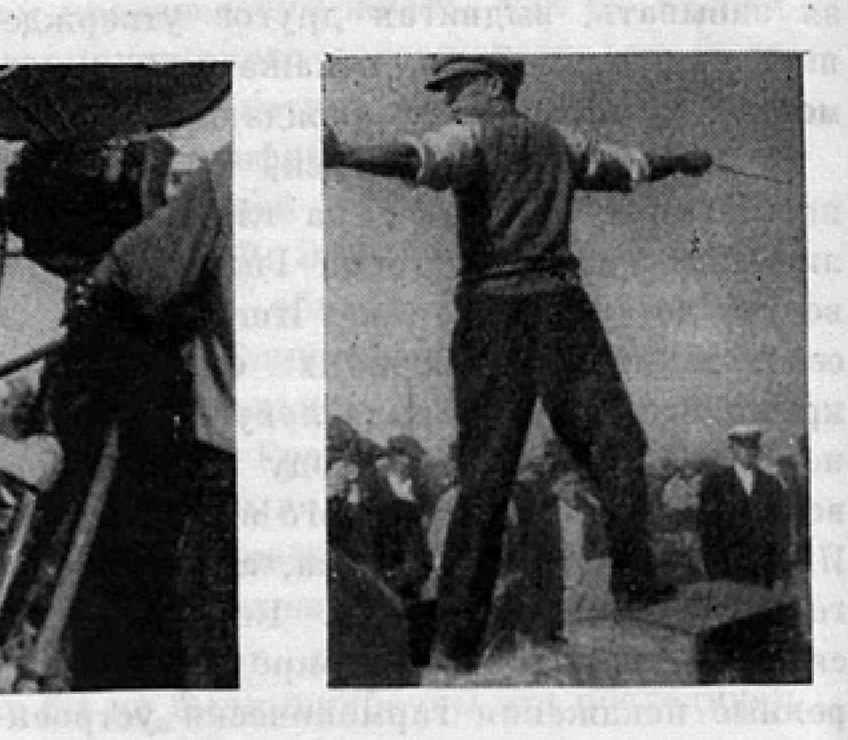
«Первый, кто, огородив участок земли, придумал заявить: «Это мое!» и нашел людей достаточно простодушных, чтобы тому поверить, был подлинным основателем гражданского общества. От скольких преступлений, войн, несчастий и ужасов уберег бы род человеческий тот, кто, выдернув колья или засыпав ров, крикнул бы себе подобным: «Остерегитесь слушать этого обманщика; вы погибли, если забудете, что плоды земли — для всех, а сама она — ничья!» Но очень похоже на то, что дела пришли уже тогда в такое состояние, что не могли больше оставаться в том же положении».

Следовательно, в алчном собственничестве и в несправедливом распределении богатств усмотрел Руссо — и уже далеко не первым — главный корень зла.

Рассуждение Руссо о происхождении неравенства опубликовано было за тридцать лет перед французской революцией, провозгласившей своим девизом: «Свобода, Равенство, Братство»,— три главных элемента, которые, будучи достигнутыми, способны возвратить человеческому обществу утраченную стройность целого, желанную гармонию. Надеждам энциклопедистов, якобинцев и воодушевленных ими народных низов не суждено было осуществиться; с тем большей, новой силой возродила их в человечестве победа Великой Октябрьской социалистической революции в России. Ко времени этой победы причины страданий человечества и пути к их преодолению были тщательно исследованы в трудах Карла Маркса, Фридриха Энгельса и Владимира Ильича Ленина. И если мир до сих пор продолжает дивиться новаторским свершениям искусства, рожденного русской революцией и уже в первые десятилетия нашедшего приверженцев, последователей и восторженную аудиторию в странах всех континентов, то мы можем с полным правом сказать, что именно пылкая и непоколебимая вера в надежность обретенного пути к торжеству справедливости и восстановлению мудрой целостности нашего мира и были вдохновляющим импульсом нашего искусства, истоком его новаторства. Обратимся ли мы к поэзии Маяковского или к полотнам Дейнеки, к музыке Шостаковича или

Снимая...







... и репетируя





к напряженно-динамическим, открытым свету пространственным формам Татлина, братьев Весниных, Мельникова — мы ощутим эту уверенную и счастливую надежду художника.

Ею же были отмечены и лучшие советские фильмы той поры.

Твердая вера в неизбежное торжество заветных чаяний человечества переступала с этими фильмами рубежи нашей страны, вдохновляла прогрессивное искусство Запада и находила адептов во многих странах.

О триумфе «Броненосца «Потемкина» Сергея Эйзенштейна, пудовкинских «Матери» и «Бури над Азией» (под таким названием шел за рубежом «Потомок Чингисхана») существует обширная литература. Стоит напомнить и то, что в 1928 году, когда во Франции была показана только что сделанная Александром Довженко «Звенигора», в так называемой Трибуне при парижском киноклубе состоялось оживленное обсуждение фильма. Председатель Трибуны Шарль Леже назвал картину «чудесной», а выступивший затем молодой рабочий, который записался для участия в прениях, не оглашая своего имени, но как «француз массы» сказал, что «американцы с их ковбоями, с их буржуазной жизнью и сладкими фильмами нам надоели, и я с восторгом смотрел кадры этого украинского фильма, такого близкого и понятного мне». Отчет об этом обсуждении был напечатан в киевском журнале «Кіно» (№ 4 за 1928 год).

Для того же журнала (см. № 2 за 1928 год) написал статью американский коммунистический деятель и литератор Д. Кларк. Он посетил тогда Советский Союз, в Киеве присутствовал на просмотре «Звенигоры» и в своей статье, обращаясь к режиссеру, заявлял следующее:

«Ваш «гайдамак», как символ старой романтики и рыцарства, не является чисто украинским явлением, он существовал во всех странах, а теперь его искусственно поддерживает и украшает современный капитализм, занимающий свою идеологию у прошлого. Так, для Америки подобными прототипами являются первые покорители Запада... В Англии, Франции, Германии и многих других буржуазных странах мы найдем тот же исторический романтизм, что воплощен в «Звенигоре» в фигуре деда.

Разве неразвитый Павло, вдохновленный сказками деда, не персонифицирует в себе самые отсталые и темные элементы, поддерживающие в себе реакцию во всем мире? И не найдете ли вы в куклуксклановце или фашисте черты того же Павла?»

Именно традиционный романтизм терпел крах в первом программном фильме Довженко. Торжествовал же революционный романтизм утраченного и найденного «в недрах срытой строителями Звенигоры «клада» — романтизм восстанавливаемой гармонии справедливо устроенных человеческих отношений.

Иными словами, но в этом именно смысле характеризовали прогрессивные критики достоинства «Звенигоры», вышедшей вслед за картинами Эйзенштейна и Пудовкина на мировые экраны.

В упомянутой статье Кларк продолжает свои сравнения, чтобы закончить впечатления от фильма следующими словами: «И если вы покажете «Звенигору» за рубежом — с ее прекрасными, простыми, но впечатляющими формами,— она глубоко повлияет на трудящихся всего мира».

Слова эти можно бы, конечно, отнести не к одной «Звенигоре», не только лишь к творчеству Александра Довженко.

После первых же просмотров «Броненосец» стал предметом изучения критиков, на нем учились режиссеры всего мира, и вместе с тем следует всегда помнить, что фильм этот, к примеру, пробудил революционный порыв у тех моряков, что взбунтовались на борту голландского крейсера «Десять провинций». Они ссылались на пример потемкинцев, увиденный на экране.

На кадрах фильма «Мы из Кронштадта» бойцы революционной Испании учились гранатами встречать фашистские танки.

В фильмах же Александра Довженко с особой выразительностью проявилась еще одна очень существенная черта, какою отмечено было в лучших своих созданиях новое, послереволюционное искусство.

Обостренным чувством времени, прочно сплавленного в трех своих измерениях, может быть названа эта черта. Настоящее ощущается художником как итог не теряемого из виду и тщательно исследованного прошлого, и при этом перспектива будущего возникает тут же, из уже оживших, порой еще слабых, словно первые полевые всходы, но зорко подмеченных примет. Такое тройственное единство времени всегда присуще образу мышления Довженко — так же, как присуще оно строю украинской народной поэзии, с которой все его творчество связано очень прочно. Старая казацкая дума, рассказывая о прошлом и нынешнем, всегда обращена через головы современников к потомкам.

И вместе с тем украинская народная песня исполнена того естественного стремления к гармонии, какое Гоголь называл «печатью чистого первоначального младенчества, стало быть и высокой поэзии». Чувство будущего в фильмах Довженко всегда выражает столь же чистую и страстную веру в торжество восстановленной гармонии. Как и в античном искусстве, это чувство неотделимо от отношения художника к природе.

В написанной для цикла «Арабески» статье «О малороссийских песнях» Гоголь писал, что в песнях этих природа «едва только скользит в куплете; но тем не менее черты ее так новы, тонки, резки, что представляют весь предмет: впрочем, к ним прибегают для того только, чтобы сильнее выразить чувства души, и потому явления природы послушно влекутся у них за явлениями чувства. Часто вместо целого внешнего находится только одна резкая черта, одна часть его». Заканчивая свою статью, Гоголь говорит, что вся история Украины ощущается в звуках ее песен: «По ним, по этим звукам, можно догадываться о ее минувших страданиях, так точно, как о бывшей буре с градом и проливным дождем можно узнать по бриллиантовым следам, унизывающим снизу до вершины освеженные деревья, когда солнце мечет вечерний луч, разреженный воздух чист, вдали звонко дребезжит мычание стад, голубоватый дым — вестник деревенского ужина и довольства — несется светлыми кольцами к небу, и вечер, тихий, ясный вечер обнимает успокоенную землю».

Разве не прочитываются эти слова, как описание знакомых кадров той же «Звенигоры»? Или — еще более — не напоминают они разве о «бриллиантовых следах» на освеженных деревьях в «Земле»? И конечно, непременно вспоминаются при чтении этих слов многие записи Довженко в тех его дневниках, которые он вел в Каховке в последние годы жизни и в которых он ставил перед собою новые художественные задачи, как бы делал этюды будущих эпизодов еще не написанных им сценариев.

Он заносил в тетрадь контуры таких эпизодов так же, как Леонардо да Винчи записывал темы, материал, приемы и философскую сущность задуманных и неосуществленных полотен.

«Описать реку ранним утром, когда из розового тумана начинают выплывать деревья, вербы, гуси, лодка, а где-то там хата или белый песок. Какая прозрачная и мягкая в ней вода. Как живут на ее живописных берегах люди, как моются в ней; как слагают о ней свои песни, мелодии. И благословен тот, кто пьет родную воду. И не тоскует о ней всю жизнь. Когда я думаю о старых временах, давних-давних, еще скифско-старославянских, до запорожских включительно, размышляя, конечно, об истории своего народа, мне почему-то и Днепр,

и народ кажутся одинаково молодыми и похожими друг на друга в те времена. Ныне Днепр постарел, а народ вырос и пребывает в возрасте полного мужества...»

Три измерения времени сплавились и на этот раз в размышлении художника. И еще: время и человек неотделимы тут от природы — извечной свидетельницы хода истории.

Образы природы в фильмах Довженко часто навлекали на художника упреки в «символизме» и подозрения по части пантеизма. «Биологизм» — вот еще словечко, которое преследовало Довженко в критических статьях и в речах, произносимых на диспутах,— от картины к картине.

Такой список грехов долженствовал привести к выводу о «внеклассовости» творчества Довженко: ведь символизм и «биологизм» в этом контексте не могли быть ничем иным, кроме примет идеализма, несовместимого с марксистско-ленинской идеологией. За пределами подобных оценок оставалось как раз классовое сознание самого художника, убежденно отдающего свои силы борьбе во имя установления бесклассового общества.

Разговор о склонности Довженко к символике начался еще со времен «Звенигоры», с новою силой вспыхнул после «Арсенала» и затем возникал в разное время и по различным поводам, вплоть до последних его работ.

На этих упреках стоит остановиться, ибо они затемняют самую суть творчества Довженко, отказывают его фильмам в неизменно свойственной им ясности, которая как раз и сопряжена с непрестанными поисками коммунистической гармонии и страстной верой в ее торжество.

Что отвечал на эти упреки сам Довженко?

Много лет спустя после того, как кинозрители увидели на экране «Арсенал» и его героя Тимоша Стояна, от чьей груди отскакивают пули палачей, Довженко писал:

«Я заявляю, что никогда не думал о символах, и даже тогда, когда расстреливают и не могут расстрелять моего героя, я обладал той мерой творческого простодушия, какая позволяла верить в это, как в совершенно законный и реальный факт. Можно было убить Котовского из-за угла, где-то там, в бытовой обстановке, но я глубоко уверен, что было время, когда Котовского пуля не брала, когда меч, вложенный в руки Котовского, разил мерзавцев направо и налево, когда появление Котовского было словно вспышка новой звезды, звезды с гигантской энергией извержения атомов в их новом кинетическом действии.

Тогда Котовский был неуязвим!»

Конечно, говоря о себе самом, художник способен ошибаться в критериях и оценках. Поэтому вспомним определения символизма, данные в свое время его теоретиками. В докладе, озаглавленном «Элементарные слова о символической поэзии», Константин Бальмонт говорил в 1900 году: «Как определить точнее символическую поэзию? Это поэзия, в которой органически, не насильственно, сливаются два содержания: скрытая отвлеченность и очевидная красота сливаются так же легко и естественно, как в летнее утро воды реки гармонически слиты с солнечным светом. Однако несмотря на скрытый смысл того или другого символического произведения, непосредственное конкретное его содержание всегда закончено само по себе, оно имеет в символической поэзии самостоятельное существование, богатое оттенками.

Здесь кроется момент, резко отграничивающий символическую поэзию от поэзии аллегорической, с которой ее иногда смешивают. В аллегории, напротив, конкретный смысл является элементом совершенно подчиненным, он играет служебную роль и сочетается обыкновенно с дидактическими задачами, совершенно чуждыми поэзии символической. В одном случае мы видим родственное слияние

двух смыслов, рождающееся самопроизвольно, в другом — насильственное их сочетание, вызванное каким-нибудь внешним соображением. Аллегория говорит монотонным голосом пастора или шутливо-поучительным тоном площадного певца (разумею этот термин в средневековом смысле). Символика говорит исполненным намеков и недомолвок нежным голосом сирены или глухим голосом сибиллы, вызывающим предчувствие».

Далее К. Бальмонт декларирует органическую связь символической поэзии «с двумя другими разновидностями современного литературного творчества, известными под названиями декадентства и импрессионизма».

Приведенная выдержка достаточно обширна, чтобы любой, кто имеет представление о фильмах Довженко, согласился с тем, что фильмы эти не имеют решительно ничего общего с символизмом — во всяком случае, с таким, каким его представляли сами символисты. «Нежный голос сирены», так же как и «глухой голос сибиллы», в них равно отсутствует. В упреках, обращенных к Довженко, имела место и та путаница, о какой упоминает Бальмонт: не с аллегоричностью мы здесь встречаемся, но с тою приверженностью к метафоре, которая так свойственна всякой народной поэзии, и украинской в том числе.

Дело тут не в вульгарном противопоставлении понятий символа и метафоры с целью доказать, что последняя допустима, а первый принадлежит к смертным грехам, и таким образом «оправдать» Довженко, показывая, будто он пользовался «хорошим», а не «плохим». И к символам, и к метафорам искусство прибегает со времен глубокой древности. И сами по себе символы не могут быть опорочены никакими декадентскими теориями. В «Слове о полку Игореве» символических образов куда больше, чем можно их отыскать в том же количестве строк любого тома бальмонтовских стихотворений. И все же, если допустить возможность качественного сравнения различных родов оружия художника, я бы сказал, что метафора конкретнее, телеснее, чем абстрагированный, бесплотный символ. А именно телесность и является главным свойством довженковского художественного мышления, и потому он был прав, в течение всей своей жизни яростно срывая с себя силком наклеенный частью критики ярлычок «символиста».

Многое в раннем творчестве Александра Довженко, в том числе и в «Арсенале», не являлось свойственными ему одному отличительными чертами. Стремление к обобщенному образу, к попыткам изображения «человека-массы» взамен индивидуализированных характеров было присуще если не всему советскому искусству двадцатых годов, то во всяком случае многим из тех художников, которые составляли передовые отряды всех его видов и жанров.

В прозе катился серафимовичевский «железный поток», в котором растворялись личные судьбы, но зато возникал образ поднявшегося на борьбу народа, с его чаяниями, с его только-только осознаваемой несокрушимой мощью. Бурлила «Россия, кровью умытая» Артема Веселого. В поэзии, к тому времени, когда Довженко снимал «Арсенал», только что появилась написанная Владимиром Маяковским к десятилетию Советской власти поэма «Хорошо!». В ней исторические картины революции перемежались лирическими главами-воспоминаниями. Но даже и эти главы служили все той же цели: обобщению частных судеб, слитых с жизнью и судьбою всего народа.

В кино Всеволод Пудовкин тогда же ставил по сценарию Натана Зархи «Конец Санкт-Петербурга». Два главных персонажа этого фильма не были названы по имени. Чтобы не оставить у зрителя никаких сомнений в том, что ему показаны не индивидуальности, но предельно обобщенные типы, как бы наугад выхваченные из

массы, сценарист и режиссер называли их откровенно условно: Парень и Земляк. Обе эти фигуры были преднамеренно лобовым воплощением идеи рабоче-крестьянского союза в русской социалистической революции.

Вот эта лобовая прямота, как способ открыто и громко заявить свое «верую», отличала в те годы советское революционное искусство.

Язык первых фильмов Эйзенштейна, Пудовкина и Довженко совершенно различен. Но в «Октябре», «Конце Санкт-Петербурга» и «Арсенале» трое говорят об одном и том же.

Тот новый зритель, который впервые увидит «Октябрь» в наши дни, наверно, подивится тому, как Эйзенштейн — задолго до рождения кибернетики — предугадал математический, четко шифруемый язык перфокарт, образных формул, выражая людей через окружающие их вещи. В «Октябре» искусство приобрело такую рациональность, что начинало смыкаться с наукой. Эйзенштейн являл собою редкостный, быть может, даже единственный пример художника, для которого гармония не только поверяется алгеброй, но и подчиняется ее формулам.

Пудовкин же, будучи по склонности таланта мастером подробности, исследователем человеческой души (притом склонным к лиризму), уходил сам от себя, сурово подавлял себя, настойчиво ставил перед собою задачи, которые, на его взгляд, выдвигало само время. И, конечно, он устремлялся к ним по захватившей его искренней душевной потребности, а не по холодным конъюнктурным расчетам, всегда ему враждебным и отвратительным. Всеволод Пудовкин стремился быть в своем искусстве социологом: отказываясь от частного, он искал общее. В своих фильмах тех лет, выводя на экран человека — режиссер, великолепно умеющий работать с актером,— он преднамеренно запрещал себе живописать неповторимую индивидуальность. Намереваясь показать движение масс, он более всего искал в каждом изображаемом портрете всеобщие черты, а в движении масс хотел раскрывать подспудные связи исторических событий. Именно такая природа непрерывных настойчивых поисков открывается при попытке проникнуть в его творческую лабораторию, какою была она на переломе двадцатых и тридцатых годов. Насильственность добровольно ставившихся им перед собою задач как раз и приводила к тем поражениям, какие Пудовкин потерпел в «Простом случае», «Дезертире», «Самом счастливом».

Ни рационалистичность мышления, ни аскетическое самоподавление не были свойственны натуре Александра Довженко. В «Арсенале» — первой картине, поставленной им по собственному сценарию (если не считать дебютной короткометражной «Ягодки любви»),— он впервые подошел, наконец, к исполнению мечты, которая увела его в кино от живописи: мечты о том, чтобы увидеть на полотне «сюжетно связанные эмоции и живых, теплых людей». В дальнейшем он всегда будет своим сценаристом, как бы это ни ставилось ему в вину в связи со справедливыми или несправедливыми упреками, высказываемыми по поводу его фильмов.

Из поисков живописца родились уже в «Звенигоре» такие не умирающие находки, как образ войны, вторгающейся в естественную гармонию жизни: снопы на крестьянском поле превращаются в пирамиды винтовок.

В этих кадрах дающий жизнь хлеб как бы умер. Вместо него взгляду внезапно предстало скелетоподобное, бесплодное, гибельное железо.

Предельно лаконический образ воздействует на зрителя с потрясающей силой. Нарушенная целостность, искалеченный облик разумного и доброго мира, противоестественность грабительской войны достигают предельной очевидности.

Образ войны, ставший уже хрестоматийным, появляется и в «Арсенале». Он снова

связан с картиной крестьянского поля, на этот раз опутанного колючей проволокой, над которою ветер низко гонит мутное облачко отравляющего вещества.

Поле изрыто траншеями.

Ядовитые газы, разрывы тяжелых снарядов прокладывают путь атакующим немцам.

И вот солдаты кайзера поднимаются над бруствером и идут цепью.

Описание последующих кадров прочитаем по сценарию:

«Черное небо светлеет.

Меняется ветер. Средь дыма, повернувшегося в обратную сторону, останавливается немецкий солдат.

Движутся солдаты в зеленовато-серых шинелях, в железных касках.

Один не выдержал. Останавливается, судорожно срывает противогаз, оглядывается, обезумев, по сторонам и начинает смеяться.

Надпись: ЕСТЬ ГАЗЫ, ВЕСЕЛЯЩИЕ ДУШУ ЧЕЛОВЕКА.

Нанюхавшись веселого газа, корчится от смеха солдат. Падает железная каска с головы. Жалок и страшен. Нет уже сил перестать смеяться.

Стелется по земле газовое облако, вползает в опустевшие окопы.

Идут колоннами, шатаясь как пьяные, немецкие отряды.

Успокоился, наконец, смеющийся. В последний раз оглядывается.

...Из разрытого снарядом песка торчит мертвая рука.

...Немного дальше на песке голова немецкого солдата.

Глаза закрыты. Только страшная улыбка, обращенная в пустоту неба, перекосила солдатское лицо».

На весь этот эпизод режиссер уделил метров пятьдесят, быть может, немного больше. Но в памяти тех, кто видел этот фильм сорок лет назад, короткий эпизод этот остался на всю жизнь.

Недаром великий украинский актер Амвросий Бучма согласился сыграть крохотную эпизодическую роль отравленного газами немецкого солдата и потом всегда вспоминал о ней, как об одном из лучших своих кинопроизведений.

Бучма пережил Довженко всего лишь на два месяца: тяжелобольной, успел он написать короткие воспоминания о человеке, с которым не так уж много пришлось ему встречаться на съемочной площадке, но который был ему безмерно близок по душе, как художник. Вклад обоих в развитие украинского советского искусства огромен; тем значительнее восхищенные слова, сказанные Бучмой о мастерстве Довженко и о масштабности его «образно-философских обобщений». На этих же немногих страничках Бучма вспоминает о том, что в коротком эпизоде «Арсенала» несколько десятков метров пленки потребовали от них обоих гигантской и напряженной работы. Художник повел актера к тем формам сатирической метафоры, какие находили свое выражение в рисунках Гойи, в его (тоже исполненных сатирически) кошмарах войны. Те дни совместной работы принесли Бучме, как свидетельствует он в самые последние дни своей жизни, через тридцать лет после съемок «Арсенала», истинное творческое наслаждение. «Родился эпизод, который стал живым, потрясающей силы антимилитаристским плакатом».

Но этот плакат представляет собою лишь часть фразы о войне, заключающей первую главу «Арсенала». И это лишь самое начало всей метафоры, исполненной большого политического смысла и перебрасывающей мостик к дальнейшему.

Газ, которым солдаты кайзера намеревались выкурить из окопов солдат царя и который отравил их самих, был, оказывается, пущен на покинутые позиции. Вся атака была бессмысленна. Окопы противника — пусты.

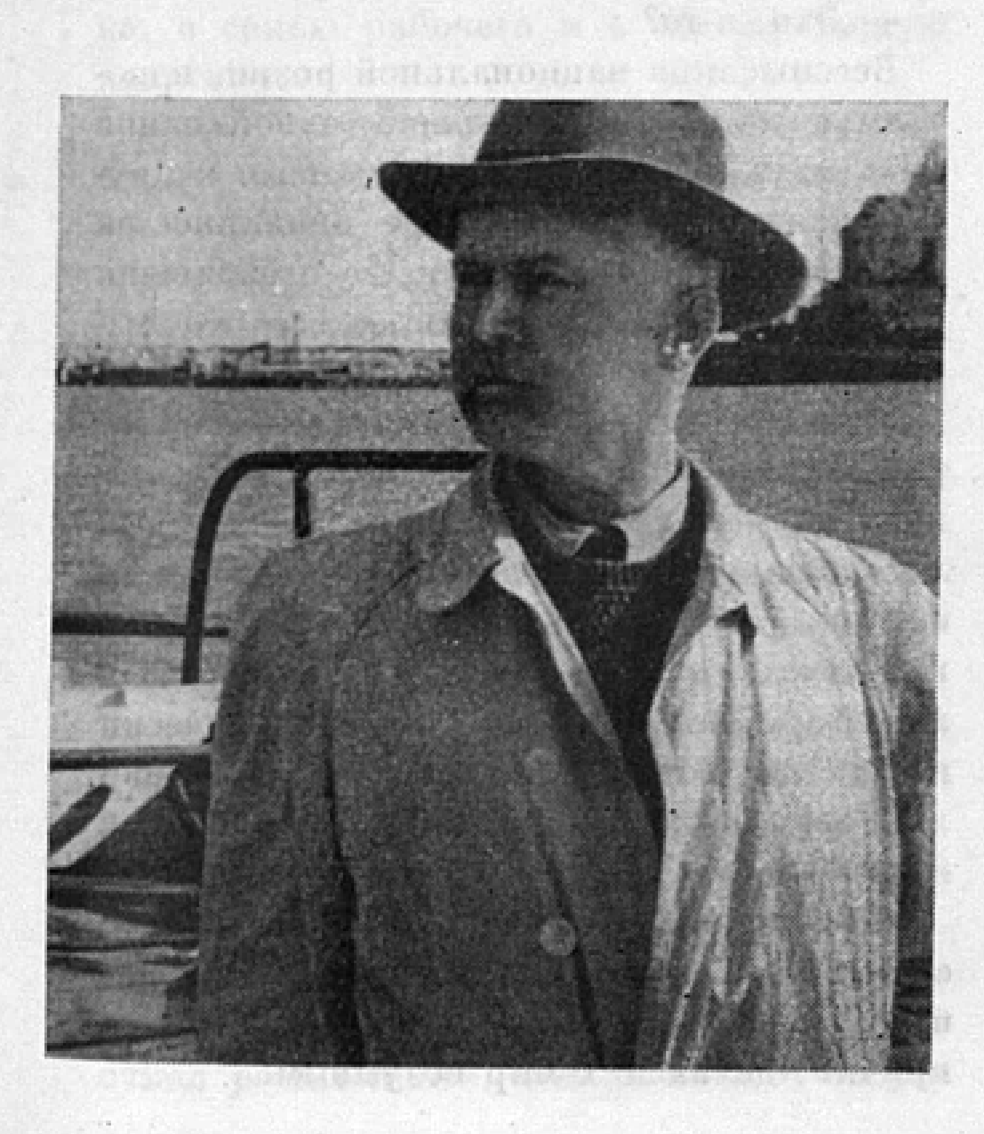
Появляется титр:

— ГДЕ ВРАГ?

Над оставленным окопом немецкий унтер выронил в изумлении свою винтовку.









Нашему взгляду доступно то, чего немецкий унтер видеть не может: вместо эшелонов, идущих к фронту, мы видим поезда, от ступенек до крыш облепленные солдатами, спешащими возвратиться домой. Это первое революционное солдатское волеизъявление: раз свобода — значит, конец войне!

Показывая немца над пустым окопом, Довженко-сценарист до конца раскрывает смысл только что рассказанной им притчи о повернувшем вспять газовом облачке:

«...Может быть, впервые за четыре страшных года задумался немецкий солдат, почувствовал себя человеком, развел руками: Где же враг? Что происходит? Кто я? Кого и во имя чего убивал? Зачем все это? Какая темная сила превратила меня в палача? Задумался глубоко. Новые чувства и мысли охватили его с такой силой, что, когда подбежал к нему сзади офицер и с грубой бранью начал угрожать ему парабеллумом, он так и не услышал брани. Убитый в затылок офицерской пулей, он тихо упал.

Сгущаются тучи, низко повисая над землей.

Чернеет силуэт: распластался солдат на окровавленной земле, как темный барельеф».

Броская лаконическая метафора — излюбленный прием Довженко, которым он мастерски владеет, используя метафору в самых различных контекстах. В полифоническом строе своих фильмов Довженко строит метафоры трагические, лирические, порою острогротескные. Примеры легко отыскать в любом фильме, вплоть до самых последних. Но уже и «Арсенал» демонстрирует их с неиссякающей щедростью.

Хочется напомнить из этой обильной россыпи лишь две притчи, рассказанные Довженко при помощи совершенно несхожих по форме, но одинаково лаконичных и острых метафор.

Вот первая из них.

Эшелон с дезертирами, покинувшими фронт, остановился на путях небольшой украинской железнодорожной станции. Вагоны тотчас окружили гайдамаки — солдаты только что возникшего воинства Украинской центральной рады. Такие же вчерашние фронтовики, как те, кто переполняет поезд, они пришили к старым шапкам новенькие суконные «шлыки» и вдруг ощутили свое родство с запорожскими сечевыми прадедами. Из суеты, снятой еще немым тогда аппаратом, как бы вырываются надписи-выкрики:

— Отдай, враже, нашу украинскую шинель!

И с солдата-русака стаскивают шинель.

— И наши украинские чоботы отдай!

Сапоги стаскивают с другого солдата.

У вагона два пехотинца, похожие, как братья («молодые и круглолицые» — сказано в сценарии). Только у одного шлык на шапке да шинель поновее, а другой без шлыка и оборван. И тот, что со шлыком, кричит оборванному:

— Триста лет меня мучил, кацап проклятый!

Оборванный вопрошает недоуменно:

— Это я-то?

Бессмыслица национальной розни, идиотизм науськивания человека одной нации на в с е х людей, принадлежащих к другой нации, перекладывание провинностей царизма на народ, не меньше страдавший от жестокой эксплуатации,— все это выражено в эпизоде-притче с лобовой резкостью политического плаката, но на этот раз метафора работает по законам публицистики — в стиле лучших агитационных листовок, которые должны сочетать в себе силу и доходчивость языка, брать за душу неграмотного и заставлять задумываться людей образованных, но политически инертных. Точность политического прицела доведена у Довженко до снайперской виртуозности.

Вторая притча из двух, о которых было сказано выше, так же как и первая, обращена против национализма — одной из причин, делающих мир безумным.

На этот раз художник обращается к гротеску.

Эпизод возникает в ряду коротких новелл, входящих в фильм между секундой, когда в ствол скромной пушчонки рабочих-арсенальцев, восставших против Центральной рады, послан снаряд, и следующей же секундой, когда грянет первый выстрел восстания. По сути, промежутка тут нет; кинематографическое время сжато до предела. Довженко как бы включает цейтлупу, растягивая секунды, приостанавливая часы, и киноаппарат торопится показать на экране жизнь города, еще не разбуженного восстанием — застигнутого врасплох в последние мгновения перед громовым раскатом. Так в старом романе по мановению руки хромого беса Асмодея исчезают вдруг все крыши Мадрида, и сокровенная жизнь его обитателей открывается изумленному взору дона Клеофаса.

«Заглянем в дома богатых и бедных,— приглашает зрителя титр на экране.— Все ждут, каждый по-своему».

Довженко ведет свою аудиторию в кабинет министра и в мастерскую ремесленника, в семью рабочего и в обывательскую квартиру.

Место действия коротенькой притчи, о которой идет речь,— мещанская комната, где обитает траченый молью старичок чиновник.

Хозяин вешает в красный угол портрет Тараса Шевченко, убирает рамку вышитыми «рушниками» и, как перед иконой, зажигает лампадку. Гнев искажает черты поэта, и Тарас яростно плюет на тлеющий перед ним огонек, словно наотрез отказываясь идти в петлюровские святые. Вот и вся притча. Мы снова — в иной тональности — видим чисто довженковский ход полемической мысли. И надо сказать, что в ту пору, когда фильм был выпущен на экран, среди зрителей еще немало было таких, которые воспринимали этот эпизод как святотатство, как посягательство на святыни нации. Хотя вряд ли кто-либо сумел решительнее, чем Довженко в приведенном отрывке, утвердить подлинное бессмертие великого Тараса и его непреходящую активность в жизни своего народа.

Склонность к притче характерна для творчества не одного лишь Довженко. Она отличает все политическое искусство двадцатых годов. Впрочем, литература назидательная, агитационная всегда охотно прибегает к притче в стремлении доходчивее распространить отстаиваемые ею истины. Уже и библия подтверждает это.

В искусстве нашего времени притчу положил в основу драматургии своего политического театра Бертольт Брехт. Это коренится в той же органической потребности художника открыто и однозначно заявить свое кредо, агитировать зрительный зал, вербовать в нем приверженцев и единомышленников. Брехт писал в статье «Широта и разнообразие реалистического метода»: «Эстетствующий критик, пожалуй, скажет, что мораль повествования должна вытекать из описываемых фактов, и запретит автору самому оценивать их. Но никто не мог запретить ни Гриммельсгаузену, ни Бальзаку, ни Диккенсу поучать и обобщать».

И так же, как театру Брехта, так и кинематографу Довженко присущ темперамент агитатора: в том, чтобы «поучать и обобщать», он видит смысл своего существования. И снова мы убеждаемся в том, что «мораль», вытекающая из его поучений, устремлена к той же цели: возвращению в мир коммунистической гармонии. В фильме «Щорс» знаменитый короткий разговор начдива с ранеными бойцами обращается к этой теме впрямую.

—Товарищ начдив,— спрашивает у Щорса один из бойцов,— а правда, что после войны вы хотите всю землю засадить садами?

— Правда,— отвечает Николай Щорс.— Вообще, я думаю, будет совершенно другая жизнь, совершенно другая. Почему весь земной шар действительно не превратить в сад? Это так просто.

В сценарии ответ сопровождается авторским замечанием: «Сказал и задумался».

Одной из причин долгих поисков исполнителя заглавной роли в этом фильме было то, что приглашаемым актерам не удавалось органически и достоверно войти в этот эпизод. Самойлов оказался первым, кто сумел «задуматься». И притом задуматься так, что ему можно было поверить: он сам сажал сады на земле и потому вправе сказать, что это п р о с т о: стоит только очень захотеть самому и суметь заразить этим своим желанием других людей. Ведь мир-то был замышлен разумно...

Вероятно, потому так придирчив был Довженко к актерам именно в этой сцене, что мысль, вложенная в уста Щорса, совпадает с его собственными, довженковскими, сокровенными мечтами. Сколько записей в дневниках, сколько выступлений в печати, сколько планов, высказанных в беседах с друзьями, посвящены тому, какими должны быть парки на киевских днепровских склонах или сады Новой Каховки.

Два огромных плодовых сада он посадил сам: вокруг киностудий. Сперва в Киеве, потом в Москве, на Потылихе.

Он много думал о том, как придать новый облик городам. Архитектурные решения, которые считал он неверными, которые противоречили его эстетическим представлениям, вызывали у него физическое недомогание. В Киеве был случай, когда, увидев несколько новых домов, поставленных на месте разрушенных войною кварталов, Довженко слег с сильнейшим сердечным приступом. Рассказывая в «Автобиографии» о нелегком для себя периоде жизни, он пишет:

«Было еще одно обстоятельство, ухудшавшее мою жизнь до предела. Это Брест-Литовское шоссе — дорога на кинофабрику. Я вспоминаю о ней в биографии лишь потому, что она играла и сейчас играет в моей жизни большую и скверную роль. Я не люблю ее, протестую против нее вот уже десять лет. На протяжении всего этого долгого времени я переживаю неизменное чувство отвращения и протеста, и не было еще ни одной поездки, когда бы я этого не переживал. Это стало словно неким пунктом моего нервного заболевания. На протяжении десяти лет я всякий день срываю с этой чудесной, прямой, широкой улицы все пять неуклюжих рядов телеграфных, телефонных и трамвайных столбов, делающих эту улицу похожей на хмельник, и прячу кабель в землю. Я засыпаю рвы и срезаю горбы, я ее нивелирую, уничтожаю трамвай, пребывающий в состоянии перманентного ремонта, и заменяю его автобусами и троллейбусами до самого Святошина, а улицу заливаю асфальтом на бетонной основе... Я уничтожаю жалкие халупы и заменяю их невысокими красивыми домами. Я реконструирую Галицкий базар — место, наиболее разочаровывающее в Киеве, превращая его в озеро с красивой набережной. Мое воображение приходит к уверенности, что только после этого все режиссеры начнут делать хорошие картины. У меня развивается зловредная мечтательность. В период постановки «Ивана» она достигла наивысшего напряжения. Я составил тогда проект реконструкции этой улицы и с пеной на губах доказывал в обкоме партии и в горсовете необходимость осуществления этих крайне необходимых мероприятий. Меня слушали плохо. Тогда я составил план реконструкции нескольких площадей и улиц города с целью его благоустройства и опять начал атаковать обком. Каким-то образом это дошло до столицы. Когда правительство переехало из Харькова в Киев, я, проживавший в то время в Москве, был введен в правительственную комиссию по реконструкции города».

Гражданская позиция неотделима от страсти художника. Философские поиски гармонии находят выражение и в сугубо практических, бытовых проявлениях окружающей жизни.

Уже в последние приезды в Каховку, в дни работы над сценариями «Повесть

«Человек с друзьями, как цветущая степь»



А. Довженко, А. Фадеев, Н. Черкасов

А. Довженко; О. Гончар





А. Довженко, И. Козловский, С. Герасимов

На международном форуме



пламенных лет» и «Поэма о море», он мечтал о будущем облике степного Приднепровья. В бумагах Довженко вместе с подготовительными записями к звеньям задуманной прозаической эпопеи «Золотые ворота», вместе с портретными зарисовками и изложением множества бесед мы обнаружим и докладные записки о том, как следовало бы строить новые города, и черновики статьи «О художественном оформлении будущего Каховского моря», набросанные в конце сентября 1954 года. Здесь Довженко говорит о том, что семь гидростанций, воздвигаемых на Днепре,— это сооружения, которые останутся на века. А потому «даже предвидя в технике будущего широкое применение термоядерной энергии, в планировании своих урожаев мы еще долго будем рассчитывать главным образом на наши водные днепровские ресурсы. И наши потомки тоже. Следовательно, гидротехнические сооружения 1930—1975 годов на Днепре останутся для них, для потомков, знаками нашего времени». Довженко думает тут, как историк, художник и социолог, он видит время во всех его трех измерениях и предлагает, чтобы вместе с ним подумали о своих семи плотинах архитекторы, инженеры и скульпторы, которым еще придется здесь потрудиться два десятка лет. Тогда, говорит он, и Каховское море предстанет и как единый объект, и как часть великого целого.

В этом целом он организует пейзаж, размещает памятники. Он видит памятник Ленину, но не «покрытый алюминиевой краской бюстик», а творение мысли и таланта художника, на высоком левом Запорожском берегу, над акваторией порта, названного именем гения революции.

Довженко вспоминает и о глубокой славянской старине и пишет, что памятник князю Святославу, убитому в бою с печенегами близ Хортицы в 972 году, был бы тоже уместен у нового моря, которому суждено символизировать народ и его историю. От нынешнего Никополя — старого Микитина Рога—начинал в 1648 году свой поход Богдан Хмельницкий. У села Капулевки располагался кош Ивана Сирко. В этих местах Довженко отыскивает площадку для памятника Богдану с его полковниками — Кривоносом и Сирко.

Все это не просто памятники. Это могущественные средства духовного воспитания человека, которому суждено расти и формироваться на обновленной самоотверженным трудом земле.

Он видит и новый город — без пыли и захолустного уныния.

Довженко вспоминает на страницах дневника осень 1952 года, канун Октябрьского праздника.

Экскаваторщики расчищали тогда будущую площадь.

Один из них увидел внезапно в поднятом ковше своей машины человеческое тело в полуистлевшей солдатской форме. Документы, вынутые из кармана гимнастерки, удалось прочитать. Бойца звали Федорчук. Родом он был из Херсона. Служил в части, которая форсировала здесь Днепр 2 ноября 1943 года. «Он дошел с оружием в руках до своей реки»,— записал Довженко.

Площадью Федорчука и должна быть названа, по его мысли, главная площадь нового города. Памятник Федорчуку будет стоять на ней. К его подножию будут приносить цветы, «потому что и Дворец культуры на площади, и сама площадь, и памятник станут уже тогда стариною».

Так устроено его зрение.

У шлюзов он видит место для скифских каменных баб, что простояли на степных курганах два с половиной тысячелетия. А бетонные стены камеры шлюза будут испещрены именами строителей. Они должны быть оставлены здесь, как оставляли свои имена и фамилии на стенах берлинского рейхстага солдаты-победители, которые дошли туда в мае 1945 года. «Я мыслью переношусь в двадцать третье столетие,— записывал Довженко.— Я проплываю шлюз, и на мокрых, позеленевших от вре-

мени бетонных стенах читаю тысячи имен моих прапрадедов. Могучий одушевленный коллектив авторов старинного сооружения возникает передо мною и говорит мне не меньше, а значительно больше, чем имена кавалеров в Георгиевском зале Кремля».

Созидательный труд и ратный труд людей во все времена остается бессмертным в будущем, и это является непременным условием для того, чтобы восторжествовала гармония возвращенной целостности и справедливо устроенного общества.

Но самое главное, бесспорно, не внешне окружающие атрибуты, а сам человек, который живет среди них, и к нему с особой пристальностью приглядывается Довженко, приезжая на долгие периоды времени в Каховку, ставшую для него как бы лабораторией прозреваемого будущего.

Он с неудержимой яростью пишет обо всем, что может стать помехой для здорового развития нового. И, напротив, как о полученном им драгоценном подарке писал он в дневнике о привлекающих его проявлениях характеров, о чертах портретов, в которых неповторимая индивидуальность накрепко сплавлялась с приметами новых социальных явлений. Вот как слушает, например, Довженко речь работницы, имя которой он обозначает в своей записи одним лишь инициалом: «К».

«Оказавшись возле президиума, она волновалась очень. Речь ее была неровной, с большими паузами, словно ей не раз уже хотелось оборвать. Во всей ее фигуре, в движениях, в интонации чисто девичьего голоса чувствовались укор и обида, как будто именно ее лично обидели глубоко и грубо.

— Материал подают с опозданием на час, а то и на два, и мы тогда слоняемся и скучаем в простое. Нет ни работы, ни радости, и план не выполняем и не зарабатываем. Думаете нам легко не выполнять план? А потом бросают на другую работу и опять не продумают ее толком.

Я смотрел на нее и думал: что заставляет ее сердиться и страдать? И я перевел ее речь на свой язык, по-своему, то есть так, как оно и есть на самом деле:

«Я приехала сюда строить новый, коммунистический город и... вообще приехала строить коммунизм. Это — единственное, чему я с радостью хочу отдать всю свою жизнь. Зачем вы мешаете мне строить коммунизм глупой своей нераспорядительностью?»

В другой записи он рассказывает о встрече с инженером Г., и тут же ставит перед собою рабочую задачу: «Я должен найти в книге, в сценарии и в фильме выражение этому необыкновенному тону делового тихого спокойствия в людях, которые меня буквально чаруют. Какой это прекрасный мир! Я вижу в них эту черту. Я не знаю, не слышал ее раньше...»

Еще один случай.

Очутившись в кабине трехтонки, он увидел у шофера «дантовский профиль». Три девушки, мимо которых он прошел у входа в молодой парк, были «стройные, с очаровательной пластикой фигурок в робах», и крапинки мела, забрызгавшие их лица, только пуще их красили —«одна лучше другой». А одного из своих каховских знакомцев он называет: «Гриша Тягнибеда прекрасный».

Но иногда он взрывается. Он прямо из себя выходит, встречаясь с тупостью, с чванством, с равнодушием, со всем, что не красит, а портит окружающую жизнь.

Вот запись, внесенная в дневник под коротким, жирно подчеркнутым заглавием:

«Х А М.

Зашел к Н. в кабинет. Передо мною сидит свинья... После нескольких минут молчания она спросила меня, к ней ли я пришел. Когда я сказал «да» и назвался, она, не глядя на меня, спросила, что мне нужно. Потом таким же трактирно-хамским образом она спросила меня, для какой надобности, а потом помолчала минуты три, занимаясь подписыванием каких-то бумажек. Соизволила сказать мне, так же не глядя, что не может мне никого выделить для осмотра участка

бетонных заводов... Я пошел. Свинтус так и не взглянул на меня.

Противно мне было так, что даже голова разболелась. Потом я подумал: да это же прекрасно. Слава богу, нашел таки свинтуса, который со своей хамоватостью тоже строит коммунизм и что, может быть, где-то во внуках его исчезнет клеймо хама...»

И еще другая встреча:

«...Сын кустаря. Учился при маменьке на папашины деньги. На войне не был, горя не знал. На Днепрострой как инженер попал под самый конец. Попал по счастливой случайности под награждение... И ты вместо того, чтобы проникнуться чувством ответственности, благодарности и долга, любви к народу, нос задрал! На людей кричишь, как панский приказчик, отгородился от живого дела бумагами, приказами, выговорами, криком, оскорблениями... Нет уже тебя среди народа. ...Что ты принес в коммунизм? С чем ты пришел на великую стройку, на которую смотрит целый свет?

Или, быть может, ты думаешь, что коммунизму нужны твоя жестокость и холод, которыми веет от тебя на каждого человека?»

Всякий раз, когда Довженко снова оказывается на каховской стройке, он и себя самого, и каждого нового человека, очутившегося в его поле зрения, неуступчиво сопоставляет с теми мерками, которые, как он убежден, будут назавтра единственно возможными.

В Каховку в те годы он приезжал как домой, и Золотые ворота снова впускали его в многолюдный мир, где множество реальных судеб тесно и неразличимо сплеталось с придуманными им биографиями, протянутыми через века истории Украины.

С самого детства было воспитано в Александре Довженко — и крепло с годами — незыблемое убеждение в том, что вся жизнь человечества на протяжении веков и тысячелетий, вся история народов, все победы разума и все чудеса, созданные поэтическим воображением,— что все это неотделимо связано с трудом хлебороба, без которого жизнь была бы невозможна. В труде, который дает людям хлеб, кормит их и тем самым поддерживает жизнь на земле, он всегда видел и самую высокую поэзию, и самое поразительное чудо. Потому он так запомнил и так любил пересказывать друзьям наивно-гордые слова крестьянина из села Яреськи на Полтавщине: собираясь выходить на колхозный ток, крестьянин этот сказал Александру Петровичу, что будет там «молотить хлеб для человечества».

Его собственная поэтика, его представления о гармонии, к которой сам он стремился, связаны с представлениями о возделанном поле, ухоженном саде, о ненарушимых циклах мирного, необходимого людям труда.

Род. Корни. Хата. Этот круг понятий всегда привлекает его глубиною своего философского содержания.

Очутившись в старом приднепровском селе Британы, он описывает хату, в которой намерен поселить героев книги. По привычке он в дневнике точно ставит перед собою рабочее задание:

«Описать подробно хату с сенями посередине, с зеленоватыми пилястрами, белую, с голубыми наличниками окон, с большой соломенной, толстой, теплой крышей. А под крышей жердь с золотой кукурузой, связками мака, лука, укропа и ярко-огнистыми стручками перца. Куча тыквы, с экземплярами до двух пудов, роскошного теплого цвета. На зеленом фоне виноградных кустов летняя белая печь, очень живописная. А посредине двора, покрывая добрую его половину густой тенью, стоял старенький волошский орех. Дерево рода».

Это «дерево рода» сразу переводит описание из живописного в эпический план.

Но если бы все дело было в «корнях» и в протяженности «рода», то не следует ли предположить, что заслуженно раздавались еще по поводу «Земли» упреки

в биологизме, свойственном мировоззрению Довженко?

Однако именно та же «Земля» со всей определенностью показывает непредвзятому взгляду и сегодня, что для художника «корни», «хата» и «род» никогда не существовали изолированно. Он поэтизировал исторические, непрерывающиеся связи рода лишь в совокупности с борьбою, происходящей в сегодняшней реальной жизни, и с ощущением перспективы, которая, по глубокому его убеждению, — в результате победы, одержанной в этой борьбе,— должна открываться в будущее. Александр Довженко был искренним художником революции, и именно революция сформировала его мировоззрение со столь целостным восприятием времени в прошедшем, настоящем и будущем измерениях. Ни биологизму, ни пантеизму, ни «сковородианству», по поводу которых им было выслушано столько упреков, в мировоззрении Александра Довженко не было места. «Род» для него был прежде всего обозначением исторической преемственности; «хата» — воплощением трудолюбивого созидания, а цветущий сад во всем его творчестве становился условным знаком все превозмогающей человеческой целеустремленности. Этот знак появился уже в «Земле», с могучей поэтической силой утверждая торжество жизни над смертью. В «Щорсе» он слился с мечтою бойцов революции о будущем, за которое они сражаются. Затем в «Жизни в цвету» — первом и лучшем варианте сценария, посвященного Мичурину, — сад стал развернутой метафорой, призванной утвердить в сознании тех, к кому обращается художник, победоносную силу революционного духа в наилучшем преобразовании мира. И, наконец, канун вступления в этот новый — в самом прямом смысле слова собственными руками построенный — мир он поэтизирует в сценарии своей «Поэмы о море», где грусть прощания с привычным укладом на редкость органически сливается с вдохновенной песней грядущему.

С самого начала своей работы в кино Александр Довженко говорил (и повторял это до последнего дня своей жизни), что главный критерий всего им сделанного он видит в одном: насколько ощутима в каждой его работе партийность. Это оставалось всегда и во всем. Чувством партийности проникнуты не только оставленные им фильмы, но и самые интимные страницы его дневника.

А из всех смертных грехов, которых никогда не мог он простить, сталкиваясь с людьми, самым страшным и непростительным было равнодушие.

В одной из дневниковых записей Довженко говорит о музыке, в которой хотел бы он выразить себя с наибольшею полнотой, если бы вместо слова дан был ему этот высокий талант. Несозданную музыку своей мечты он называет патетической симфонией борьбы за Советский Строй на Земле — гимном Советской Вселенной.

Тут же задает он себе вопрос, который всегда оставался для него насущно важным:

— Из чего возникает красота?

И на этот раз отвечает почти односложно:

— Из того же, что и жизнь. Из одушевленного, любовного соединения всех ее явлений… Как все просто! Стоит только воспитать любовь к Человеку и избегать подозрительности и ненависти, как смерти.

В осуществлении идеалов коммунизма видел он формы той гармонии, мечтой о которой исполнено все его творчество.

Страстная вера в то, что ленинские идеи сделали для нас достижение этой гармонии п р о с т ы м, а потому близким, приносила ему вдохновение.

Умножать силу человека

Некоторые мысли о кинопроцессе

А. Михалевич

Кино не живет без споров. Живо обсуждается едва ли не каждая лента. Скрещиваются мнения вокруг экранизаций, особенно классики. Критики прослеживают путь кинорежиссеров. Есть проблемы, так сказать, непреходящие: сценарная, актерская, прокатная.

Но, бывает, «жизнь встает в другом разрезе»...

Вырастает потребность шире взглянуть на кинопроцесс. Посмотреть, как обстоят дела кино в мире. С какими главными проблемами сталкиваются советские кинематографисты.

Не так давно в Киеве состоялся, как его называли в печати, «философский разговор кинематографистов» — конференция, названная «Человек в жизни, в философии, в кино».

Но не замахнулись ли мы чересчур широко? Кое-кому этакое «философствование» не кажется работой, однако за такое заблуждение, увы, горько расплачиваются... Надо уметь сходить со своих «наделов». Вспомним, как Горький не любил узкопрофессиональных разговоров даже в творческой среде. Не пропускаем ли мы что-нибудь в действительности? — вот что было его вечной тревогой.

Нет, не надуманна, не отвлеченна, а связана с личной судьбой каждого таланта, каждого кинематографиста построенная, взятая нами цепь: жизнь — философия — человек — кино.

Как же, замышляя свою картину, каждому художнику не пропустить свой замысел через эту цепь, через вселенский спор о человеке, не взглянуть пошире и поглубже на жизнь, на философию, а это значит и на идеологию, и на политику — на будущее, на весь фронт кино и искусства?

Автор этих заметок намерен представить читателю «десять пунктов» — сцепление некоторых мыслей на особенно волнующую его тему — о духовной силе нашего кино. Вот перечень главных мыслей.

1. «Баланс кино» — к чему он зовет и обязывает?
2. Мы не выдумываем себе наших врагов (о классовых критериях в нашей работе).
3. Кто для нашей творческой работы — Ленин?
4. За философскую вооруженность! (О неполноценности, которой мы сами умудряемся себя наградить.) Когда придет «новый Чапаев»?
5. Что для нас представляет новый опыт «нового человека»?
6. Лицом к психологии творчества.
7. Мы не можем не быть «глобалистами».
8. Секс: проблема в мире и для нас.
9. Кинокритика — не меньше, чем само кино.
10. Обоснование оптимизма.

Все десять вопросов связаны между собой, отрывать один от другого — значит извращать и ход и суть дела. Поэтому я и решаюсь на публикацию не очень короткую.

1

...Итак, если раскинуть умом, пойти мыслью далеко по земле, по земному шару, то может возникнуть идея о странном «балансе» современного кино.

В восприятии современного кинопроцесса есть свои полюсы.

Одни видят в кино сегодня реализацию лишь «краешка его возможностей» (Эйзенштейн) и захвачены открытием новых чудесных его сторон и потенций, другие — ощущают его трагический конец.

Сегодня многие явления ставят как бы в тупик.

Действительно, за рубежом нет недостатка в пессимистических заключениях о кино. То маститый режиссер Росселини заявляет, что он уходит из кино. То оглашаются цифры: в европейских буржуазных странах, где приходилось 39 посещений кино на человека в год, приходится теперь лишь 5. Кинотеатры становятся гаражами. Французский режиссер Шаброль давно говорил советскому коллеге Чухраю: «Наше кино отнимает, ваше — плюсует».

Но что такое минусовое кино?

Франция — родина кинематографа. И вот трагедия: за 10 лет число зрителей кино во Франции уменьшилось вдвое — приблизительно с 400 до 200 миллионов в год. 60 процентов деятелей кино не имеет работы. В 1968 году из 409 демонстрировавшихся в этой стране фильмов только 94 были отечественного производства.

Вот недавнее свидетельство из Японии: «Здесь нет ни одного прогрессивного художника, который с ужасом не говорил бы, что искусство кино близится к гибели. У него нет «сбыта», нет «аудитории». Здесь количество кинотеатров сократилось с 7454 до 4119.

Есть поразительные успехи кино, и есть список, можно прямо сказать, злодеяний кинематографа. И этот список бед, причиненных кино человеку, велик.

Мы не придем к правильному анализу, если потеряем классовую правду, отвлечемся от общих кризисных явлений в буржуазном мире, от всех процессов борьбы, от неуклонного утверждения новой системы — социализма.

Надо смотреть в лицо тому, что во многих странах кино все больше выступает как орудие социальной дезориентации...

...Я имею в виду не только такие откровенные обманы, как пресловутые «Зеленые береты»... Экзистенциализм в кино — даже тогда, когда он стремится защищать человека, но не дает ему в руки надежного оружия, не указывает цели борьбы.

Похоже, что «Негативные Мессии» все больше не удовлетворяют запутавшихся людей, ищущих выхода из буржуазных тупиков.

Но с тем большим упорством наши идейные противники стремятся закрепить за кино функцию опустошителя, развратителя человека.

Нельзя ни на час забывать об этом. Нельзя не додумывать, как глубока эта болезнь.

Вот недавнее признание будто бы преуспевающего итальянского актера Мастроянни: «Кино отнимает человечность», «Надоело самокопание, надоело бессилие, надоело отсутствие перспективы».

«Молодые режиссеры и старые мастера,— подчеркивала недавно одна из западногерманских газет,— плывут на волне преступности», поворачивают на насилие «паруса своего творчества».

По поводу засилья на национальном экране фильмов откровенно сексуальных, разнузданно жестоких, абсолютно аморальных американский журнал «Атлантик» писал:

«Вроде бы авторы таких лент не одобряют поджогов, изнасилований,

грабежей, диких убийств и драк, которыми поглощены «герои» подобных фильмов. Но в конечном итоге мы с ужасом убеждаемся, что все сводится именно к любованию всеми этими мерзостями, желанию покрепче ударить по нервам зрителей...»

Когда знаменитого Антониони, потрясенного американской действительностью, недавно спросили о Голливуде, он ответил: «Это страшно... Страшно. Самодовольный, богатый, немощный и грязный старик. Уже ничего не может сам, но может покупать. Вы знаете, в прошлом году они сделали только восемьдесят картин. А раньше делали по 800. Это стоит проанализировать.

— У вас нет никакой надежды насчет Голливуда?

— Вы имеете в виду искусство?

— Да.

— Никакой».

Это — в Америке. А в самой Италии? Послушаем Витторио Де Сика: «...К сожалению, в итальянском кино, известном своими демократическими традициями, появились десятки картин, проповедующих культ насилия, демонстрирующих разнузданную сексуальность, граничащую с явной порнографией».

Значит, кино, «забивающее» людей, все более ужасная реальность. Нужно видеть все грани идеологического бизнеса кинодельцов. Есть более тонкие. Есть грубые. Кино — утешитель типа Луки... Кино — оплот разноликого мещанства. Кино — губитель идеалов молодежи... Кино — разносчик неправды о коммунизме. Разные потоки, но — в одну реку, опрокидывающую человека.

Конечно, не «катастрофу» я вижу в том, что пустуют некоторые кинозалы Запада, где идет кинопродукция определенного сорта. Люди не могут смотреть античеловеческие фильмы, потому что они люди.

Но тем яснее вырисовывается сегодняшняя ситуация для советского кино. От него нужен подвиг. Новые масштабы, новое качество творчества. Его долг — вместе с прогрессивными мастерами всех стран спасать честь кинематографа. Утвердить человека. Помогать человеку в реальном обновлении мира.

Огромный, 50-летний опыт советского кино, его самобытный путь, нравственная высота, неиссякаемые революционные традиции — верный залог того, что советское кино эту задачу решит.

Для этого еще больше, умнее и доказательнее надо вклиниваться в идейную борьбу. В новых условиях мы обязаны наново передумать, активнее реализовывать ленинскую мысль о кино как самом важном из искусств. Ее содержание, ее значение — огромно.

2

Вопрос о классовых критериях в нашей работе — сегодня один из центральных. Это не может быть общей, стертой, повисающей в воздухе фразой. И, по-моему, главным исходным внутренним сознанием, далеко достающим убеждением тут должно быть:

— Мы не выдумываем себе наших врагов...

У нас много друзей. Мир силен социализмом, людьми доброй воли. Неуклонен процесс революционизации масс. Прозревают целые народы. И в то же время — мы не выдумываем себе наших врагов. Мы не выдумали основного противоречия эпохи — между социализмом и капитализмом, эпохи, в которую «вписана» жизнь любого из нас.

И подвиг художника — в сознательном содействии разрешению этого противоречия.

Быть сознательным участником величайшей битвы идей. Быть бдительным, быть осмотрительным и всегда помнить, что наши ошибки, колебания, ложные искания «запрограммированы» нашими противниками. Для них — носители этих колебаний, как они сами признают, «искомые искатели».

Американцы прилагают максимум усилий, чтобы оказаться впереди в области техники, науки, овладения космосом. Но один умный американец, господин Бэнтон, который был помощником государственного секретаря, как-то признался: надо вести войну идей в самом лагере врага, ибо «добраться до русских намного важней, чем добраться до Луны».

Мы не преувеличиваем ненависти к нам старого мира.

Солдаты войны с фашизмом и сыновья этих солдат, мы не только собираем в кулак сердце, когда читаем о палачах, орудующих напалмом во Вьетнаме, о черных полковниках, о неонацизме, о боннско-израильских сговорах.

К этому добавляется и многое другое. Кто-то навсегда запомнил предъявленную на Нюрнбергском процессе резолюцию Кейтеля на докладной записке начальника германской контрразведки Канариса — даже Канарис был напуган масштабом фашистских зверств и предостерегал от излишеств Кейтеля, но Кейтель в нескольких строках выразил все:

«Здесь речь идет об уничтожении целого мировоззрения, поэтому я понимаю эти мероприятия (то есть зверства.— *А. М.*) и одобряю их»...

Кто-то глядит памятью дальше и не забывает стихи «о веревке» Зинаиды Гиппиус.

Поэтесса ожидала падения большевиков и, словно боясь спугнуть это ожидание, писала:

«Не нужно много шума и криков ликованья; веревку уготовив, повесим их в молчаньи»...

Еще и еще звенья памяти в цепи ненависти...

Душили страну голодом и возносили молитвы:

«О, спаси нас, великая и единственная русская вошь!»

Мы не выдумали Черчилля, мечтавшего задушить «ребенка (Октябрь) в колыбели». Мы не выдумали топора, который опустился на голову Ярослава Галана. Мы не выдумали Хайселя, который сегодня призывает всех своих единомышленников думать и думать над тем, чтобы в 2000 году не праздновалось 83-летие Октября...

Надо, надо тревожить свою память, иногда напоминать будто бы известное, потому что мы еще не полностью преодолели делячески-идиллически-академическое восприятие кинопроцесса, кинодействительности. Нельзя быть простаками. Ленин своим ответом Мясникову, запутавшемуся в вопросе о свободе печати, и сегодня всем нам напоминает:

«Она (мировая буржуазия.— *А. М.*) не умерла. Она жива. Она стоит рядом и караулит»...

В дни мира и мирного сосуществования особенно важен, хотя и очень не прост, классовый анализ и подход. Культурные связи, обмен, борьба за каждую честную душу в том стане — все это есть и будет обязательно, но мы будем еще активнее, умнее и прозорливее в этих связях, если поставим их под бдительный, постоянный контроль классовых принципов, развивающегося марксистского мировоззрения.

Кино включено в острую борьбу.

Как красноречивы и поучительны хотя бы два таких вполне «будничных», «текущих» сообщения:

Первое сообщение:

Отто Скорцени, эсэсовский капитан, заслуживший от Гитлера железный крест за похищение Муссолини из тюрьмы, впервые за двадцать пять лет предстал перед объективами фоторепортеров. Не как военный преступник, нет: во франкистской Испании, где он обосновался после долгих скитаний, ему ничто не грозит. Он позирует... как будущая кинозвезда. Дело в том, что Голливуд собирается снимать фильм о его «подвигах».

Второе сообщение:

Погасли хрустальные люстры. Экран огненным сполохом прорезало слово «Либерте» — свобода. Нам показали цветной фильм, поставленный шведским режиссером Ричардом Тегстрёмом по мотивам одноименной пьесы, написанной в Ко. Написанной в рекордный срок — всего за пять дней. Конечно, качество пьесы и фильма от такой спешки не ахти какое. Зато идея, не облеченная в соответствующие художественные формы, стала еще более лапидарной. Все та же идея. Но на сей раз обращенная к третьему миру.

В начале фильма показана острая вражда между лидерами одной из африканских стран, борющимися против колониализма, и английскими властями в лице губернатора. В окно виллы губернатора летит бомба. Но вот африканцы побывали в Ко и поняли, что лучший способ достичь освобождения — это братание с врагами. Финальная сцена фильма: губернатор целуется с вождем племени. Народ на площади ликует.

Фильм, как и пьеса, переведен на многие языки и наречия. Он обошел ряд стран Азии, Африки и Латинской Америки.

И наши противники стремятся по-своему сделать выводы из того, что кино — важнейшее из искусств. Чего стоят 200 работ, созданных специальным киноцентром Ватикана на тему — кино и общество? Заявления Росселини и Мастроянни — одна сторона процесса. Деловые «теоретические» работы Ватикана — другая.

Есть честные заявления и поступки американских актеров, отказывающихся играть в расистских, антивьетнамских фильмах. И наращивает свои усилия машина ЮСИА (Американское информационное агентство) — известный спрут, ежедневно реализуя программу наступления Голливуда на европейские, индийские, африканские и прочие кинорынки.

«Рычащий лев» — известная марка американской кинофирмы — заставляет все больше замолкать бенгальских львов и тигров — национальную индийскую кинематографию.

И вот, например, какие мысли несет зрителю фильм «Целуй, и пускай они умрут», показанный на индийских экранах.

...Сумасшедший ученый неизвестной национальности (но с характерным именем Борис Карпофф) лелеет зловещие замыслы в отношении США. Он планирует сокрушить эту «самую великую демократию в мире». Не бомбой атомной, а посредством нового ужасного изобретения. Карпофф задумал парализовать сексуальный потенциал США. Аппарат Карпоффа, пролетая над США, должен испустить мощное излучение, которое лишит американцев всяких надежд на продолжение потомства.

Но не только американцев. Стерилизация должна быть глобальной, охватить все земное население. Ужас во всем мире... И только лихой агент разведывательного управления США, неотразимый любимец и покоритель женщин, идет на бой с Карпоффым и... спасает человечество...

И второй фильм — «Наш человек Флинт»... Три ученых маньяка разрешили проблему контроля над внутриземным теплом. А сейчас они бьются над вопросом: заморозить ли человечество или спалить его в огне вулкана. Мир в панике, только правительство США спокойно, у них есть суперагент редких способностей Флинт, и он спасает человечество...

Не все глупо, не все на один лад в экспортируемых из США фильмах или киноидеях и веяниях.

Американские, западногерманские и другие золотые кошельки гонят различные «киноволны» по земному шару, иногда записываясь в друзья местным, национальным новаторам и искателям.

Характерно заявление прогрессивного американского писателя Филиппа Боноски, который, увидев в США на экране доставленный туда не без помпы из Чехословакии фильм «О празднестве и гостях», писал с горечью и волнением: «Чешский фильм, который ведет в тупик... Фильм-оборотень! Он политически и теоретически подготавливал то, что произошло в Чехословакии».

Вспомним, что появление таких фильмов сопровождалось бурным теоретизированием, чехословацкая «новая волна» объявлялась, конечно, чудом, и не к добру для самой Чехословакии выплыли такие знаменосцы «волны», как Лим, Свитак, Прохазка, нанесшие большой ущерб духовной жизни своей страны.

Вначале они примазывались к талантам подлинным, прикрывались профессионализмом, будто бы «мировым резонансом чехословацких кинодостижений», игрой в аполитичность.

Потом все прояснилось. Потом стало ясно, кто возбуждал, кто подгонял эту волну из-за океана или из ФРГ, одаривал искомых «искателей» не только «Оскарами», рекламой, но и автомобилями, и долларами. И лицо лимов и свитаков раскрылось до конца, как политических врагов социализма, нагло действовавших не только в кино, но и во всей печати.

В конце концов свитаки и лимы оказались у своих подлинных хозяев и вдохновителей, говорят, читают лекции где-то в США. Весь Лим в его фразе: «То, что печать нужна социализму,— это известно, а вот нужен ли печати социализм?»...

Из таких уроков «тихого» идеологического предательства вырастают черные дела, запрограммированные империализмом.

Нельзя не видеть, как плетутся нити коварных замыслов в идеологической борьбе, как связываются они в хитрые идеологические «детективы» и насколько губительными эти замыслы оказываются для художников честных, действительно ищущих, но проявляющих беспечность, забывающих про господ бжезинских и других «советологов». Ведь успел Бжезинский сделать «научный» вывод из того, как обернулись чехословацкие события, что надо «жать на СССР с двух сторон — со стороны контрреволюционного либерализма Европы и со стороны маоцзэдуновского Китая».

При всей изощренности наши противники не смогут подобрать таких запалов, которые бы подорвали нашу идейную сплоченность и силу. Но

слова о бдительности ни для кого не могут оставаться пустым призывом. Есть урок Белинкова. Начинал со статей об Юрии Олеше, в которых было много будто бы только литературоведческой фальши, а кончил тем, что стал перебежчиком-клеветником.

Говорят, и в нашей среде тихо подвизался киновед Матусевич. Ему даже охотно помогали... изучать скандинавское кино. Получал длительные командировки и ответил на все это тем, что сбежал в Скандинавию, выбрав удел лакейства у денежного мешка.

3

Именно в сегодняшних условиях особо важно отдать себе отчет в том, что к кино «имеют отношение» не только ленинская формула о кино, даже воспринятая глубоко и с энтузиазмом, не только ленинские отдельные мысли, а весь ленинизм. Весь Ленин — вся его диалектика, вся его концепция человека и вся его личность, с таким поразительным отношением к мечте, смеху, эмоциям, все его понимание истории и вся его борьба, вся его практическая деятельность в партии, в народе, в малых и больших коллективах, все его необыкновенное философское и научное творчество — словом, весь ленинизм в действии.

Иначе — потемки...

Иначе — в огне нет брода, а брод (я тут не оспариваю названия хорошего фильма) нужен в мире, поистине раскаленном!

Иначе — господство случайностей, иначе — смельчишь творчество.

Хотя бы некоторые ленинские мысли здесь хочется выделить:

— О мозаичной действительности и красной линии в истории. Каждый день «обрушивается» на нас, «испытывает» нас эта мозаика. Но Ленин предвидел эту мозаику. Он говорил, что от нее не уйти. И он видел «красную линию», и это вооружало его историческим оптимизмом.

— О «цивилизованном варварстве» — без этого ленинского определения современного буржуазного мира мы не поймем ни самого этого мира, ни его фильмов.

— Об идейном сопротивлении, как самом сильном сопротивлении врага, даже учитывая силу военного, экономического и политического сопротивления.

— О том, когда и как либерализм приобретает контрреволюционный характер.

— О «неверных звуках» в литературе, искусстве (помните ленинские слова о Некрасове), о том, что «не вы ищете. А вас ищут».

— О том, что по-настоящему учит только суровая борьба. И мы не можем бояться, уходить от нее, не учитывать суровых уроков жизни.

— О том, как опасны вульгаризаторы, о том, что умный идеализм ближе к умному материализму, чем глупый материализм. На примере пекинских вульгаризаторов, скатившихся до антисоветизма, мы видим, как прав был Ленин, всячески предупреждавший против профанации и ревизии марксистских идей.

— Об особом значении идейной борьбы — на всех уровнях, не только на уровне азбуки, и об особом значении борьбы философской.

«Все мещанские течения... воюют всего больше с философским материализмом, тянут к Канту, к неокантианству, к критической философии. Нет, та философия, которую обосновал Энгельс в «Анти-Дюринге», мещанства не допускает и на порог...— писал Ленин Горькому,— и далее: Газету я забрасываю из-за своего

философского запоя: Сегодня прочту одного эмпириокритика и ругаюсь площадными словами, завтра другого и — матерными».

Вся переписка Ленина с Горьким — необыкновенный кладезь для нашего обогащения, она распутывает самые сложные вопросы сознания художника, психологии творчества, социальной позиции... «Жизнь идет вперед противоречиями». Это ведь сказано в несколько самокритичном письме Ленина Горькому, там, где речь идет о талантливом рабочем большевике Вилонове.

Эта переписка зовет и кинематографистов к «философскому запою»— он много обещает!

У могучей Америки есть одна такая слабость, которую ее идеологи не могут скрыть от себя.

Недавно руководитель Массачусетского технологического института — центра глобалистов — Джеймс Р. Киллиан-младший писал:

«Соединенные Штаты не выдвинули своего великого политического мыслителя, во всяком случае после отцов-основателей. Быть может, взаимодействие между точными и политическими науками даст новый толчок творческим достижениям в этой области, как оно уже дало его в свое время Локку и Гобсу, хотя и в иных обстоятельствах».

Давайте в это вникнем. Сегодняшняя буржуазная Америка не может не сознавать своей неполноценности, так как у нее нет духовного вождя.

Но как же бывает обидно, если, имея Ленина (а это, конечно, Ленин и для Америки), мы умудряемся подчас не до конца извлечь из этого великого преимущества все идеологические, творческие уроки.

Для кого-то из нас это может оборачиваться печальнейшим парадоксом. Чем-то обедняя свое внутреннее общение с Лениным, обрекать себя искусственно на какую-то не сразу заметную неполноценность. Как мне хочется эту мысль всячески обнажить: это как бы искусственная неполноценность — от недостаточной реализации, именно реализации «завербованности», приверженности художников к коммунистическому идеалу. Это — тонкий вопрос. Ведь не о лобовых вещах речь. Не о декларациях...

Размышляя дальше, видишь, что даже у больших мастеров возникают иногда какие-то слабости. У нас, в общем, высоко, и для этого есть все основания, оценен фильм «Журналист». И в то же время мне кажется, что фильм Герасимова в своей «международной» части, в показе соприкосновения миров как бы расплывается, уходит от той остроты, определенности, которую ждешь и к которой тянешься, когда смотришь этот большой фильм.

Вспомним в фильме сцену шепота, где, по давней мысли Герасимова, должны говориться самые главные, самые заветные и сокровенные слова:

Ш у р о ч к а (Алябьеву)... Видел другой мир, других людей. Какие они? — Шурочка приподнялась на локте, серьезная, озабоченная, готовая делить с ним его жизнь и труд. Приготовилась слушать.

И что же Алябьев?

О н. Да в общем-то такие же, как и мы. И тоже хотят жизнь сохранить и сделать ее получше... Но — каждый сам за себя — и в этом все дело. Нашелся там у меня приятель, не отставал ни на шаг. Все хотел понять, как мы тут живем, чем дышим, что думаем. И я не знал, как же объяснить ему... У него привычный рефлекс: пропаганда... Вдруг невпопад возьми да и расскажи про тебя. И он понял...

Не слишком ли мило и просто? О, я не жду от Алябьева тут агитационной речи... Но — ночь прозрений... Те ли слова?

Простите меня, но герасимовский журналист за рубежом слишком уж «обороняющийся юнец».

Дело не только в том, как это далеко от наших реальных Кондрашовых и Стуруа!

Дело в том, что от шепота Шурочки и Алябьева, который был так хорошо задуман Герасимовым, нет удовлетворения... Пустоватый какой-то.

Мне могут сказать: не смешивайте Алябьева с Герасимовым! Может быть, этими сценами Герасимов критикует, показывает слабость своего героя. Но подлинной силы нет и в Колесникове. Нет ощущения мира, рассеченного вьетнамской войной.

Дело в ответственности за обобщение, за социально точный взгляд на главное в мире. Дело в том, чтобы не ослаблять себя «голой пропагандой», но и не прятать убеждения в карман, не быть таким умиротворенным, каким предстает в конце концов Колесников в оказавшейся «проходной», даже я не знаю, нужной ли сцене весьма «салонного» разговора с французской актрисой Жирардо. Конечно, я высказываю сугубо личное мнение и искренне вполне ценю то хорошее, что есть в «Журналисте».

4

Все чаще мы задаемся вопросом: почему у нас запаздывают новые «Чапаевы»?

Именно новые — не повторения старого, а «Чапаевы» — как «властители душ», как образы, способные покорить воображение миллионов, фокусирующие народные героические черты, современное сознание борца...

Доводится иногда слышать, что нового «Чапаева» и не может быть, мол, «время прошло», теперь время «интеллектуального», «аналитического» или «визуального» кино, время «пластических взрывов», добрых фильмов, самовыражения, авторского кино.

Но это напоминает в лучшем случае бездумную или хитрую капитуляцию перед сложностью задачи...

Надо вникнуть в то, что новые, отражающие сегодняшние ступени нашего роста Чапаевы в жизни есть.

Почему же их нет на экране? Причины не однозначны. Кто-то скажет: не родились, не созрели новые Васильевы. Для кого-то причина — отсутствие или притупление остроты социального зрения, этакий «духовный жирок», увы, иногда накопляемый смолоду... И недостаточно диалектический подход художника к действительности, несомненные трудности такого подхода мешают созданию новых шедевров советского кино...

И мешает подчас упрощение руководства кинопроцессом, «компанейский» подход к творчеству художников, вольное или невольное игнорирование природы, психологии индивидуального творчества, слабости кинокритики, мешают «казенные страхи» некоторых деятелей по искусству.

Не просто это — открыть, «перенести» героя из жизни на экран, как и в книгу, как и на сцену... Тут нельзя закрывать глаза на целый ряд сложностей, вернее, надо открыть глаза на эти сложности, чтобы голые призывы, административное усердие уступили место заинтересованному сораздумью с художником, убежденному и бесстрашному прояснению философских позиций, всей правды социальной борьбы.

И по-моему, среди обстоятельств, которые повлияли на запаздывание прихода новых «Чапаевых», надо учитывать некоторые стороны философско-эстетической борьбы в мире, и в частности большое распространение экзистенциализма — главного направления современной идеалистической философии, и то, что художественное лидерство в кино на определенное время захватили такие мастера, как находящиеся под сильнейшим воздействием экзистенциализма Феллини, Антониони, Бергман...

Тут все «не в лоб», тут все не одномерно. Не многого стоит вульгарное отрицание экзистенциализма — он очень пестр, подчас выдвигает интересные проблемы.

И в то же время ничто не должно заслонить главного — сурового предупреждения Ленина:

«Мы должны понять, что без солидного философского обоснования... никакой материализм не может выдержать борьбы против натиска буржуазных идей и восстановления буржуазного миросозерцания...»

Наше кино не изолировано от мирового кинопроцесса. Это имеет и положительную, и отрицательную стороны.

Но при всем том и всегда нас не должно покидать ощущение той пропасти, которая лежит между основной философской позицией Эйзенштейна и Довженко, умом и сердцем принявших последний тезис Маркса о Фейербахе, о том, что задача заключается в изменении мира (вспомним еще «большевистское сердце не может быть разбито» — Эйзенштейн), и позицией экзистенциалистов, которую горьковский Нил вполне предвидел, говоря о том, что в «доме Бессеменова опять и опять, в который уже раз, разыгрывают драматическую сцену из бесконечной комедии под названием «Ни туда, ни сюда».

Если глубже подумать над «Чапаевым», то увидишь, что эта картина особенно сильна своей великолепной философией, своими главными мыслями.

Попробуйте применить к Чапаеву ходячие категории хотя бы экзистенциализма — о человеке, как «несчастнейшем», неизвестно кем и для чего «заброшенном» в мир, об абсурдности существования, о «бытии к смерти» и т. д.,— все это несовместимо, все это из другой песни. У Чапаева все категории, все положения и понятия — и категории страха, воспоминаний, «пограничных ситуаций», бесконечного и т. д.— прочитываются иначе.

Философия Чапаева — это его неотразимое «могу», «почему не знаю» — хочу больше знать, все знать, это его тяга к «интерналу, в котором Ленин», это его страсть к будущему, это его смелость — «психическая? Давай психическую!», это его преодоление стихийности, постижение красоты организованности.

Отсюда чудесная неисчерпаемость — на несколько поколений!— «последействий» «Чапаева» — стоит только вспомнить отряды имени Чапаева в Отечественную войну или то, что космонавт Комаров за свою юность двенадцать раз смотрел «Чапаева»!

Известно, что в западном кино среди лидеров есть большие мастера, у которых надо и чему-то учиться, но только не философии, их философия или прямо исповедует экзистенциализм или очень крепко им отдает. В философском отношении это нам не помощники в создании новых «Чапаевых». В философском отношении — между этими западными мас-

терами и нашими Довженко, Эйзенштейном, Васильевыми — пропасть. И это надо отчетливо осознать. И почаще вспоминать мудрое и страстное пожелание советским кинематографистам Ромена Роллана:

«Советское искусство не перестанет эволюционировать: это закон жизни. Но я желаю ему не утратить той традиции, которую оно создало. Пусть оно не изменится, следуя соблазнительным примерам кинематографии Запада, пусть оно останется глубоко пустившим корни в землю, будучи пропитано своей субстанцией, своим гением, своими видениями, своим духом, своей радостной направленностью и созидательной борьбой».

Хочу повторить: нельзя вульгарно отрицать все у экзистенциалистов, не постигать вершин западного кино, даже если оно исходит из позиций фрейдизма, экзистенциализма. Но нельзя и расплываться, терять себя в этаких «общепрофессиональных» и «общечеловеческих» поклонах Феллини.

Перефразируя слова Луначарского, можно, по-моему, сказать, что почти неприлично его, Феллини, не знать, но уж совсем было бы стыдно, и, так сказать, общественно негигиенично попадать под его влияние.

В самом деле. Как можно «не знать» Феллини, не постигать, например, его необычайного умения вести рассказ кинематографическим языком на любую тему, не восхищаться тем, как владеет Феллини фантазией, как «просвечивает» у него внутренняя сущность в людях, в вещах, как открывает и выбирает мастер ритм фильма, создает нужную ему атмосферу легкости, приятности... А почему же «общественная негигиеничность попадания под его влияние»? Потому что нам бесконечно чужд тот «невроз бессилия», который проникает фильмы Феллини, чуждо все его отношение к общественным институтам, христианству, католицизму, чуждо то, что сам Феллини называет «творческим бесплодием в результате растерянности», чужды отходы к сюрреализму и то, что некоторые итальянские исследователи назвали «провинциальной» гениальностью художника.

Нельзя упрощать, но и нельзя так «усложнять», чтобы забирать в скобки реализма, скажем, Кафку, объявляя его «негативным», но мессией.

И не обязательно самому штудировать философов, скажем, Хайдеггера, Кьеркегора, Ясперса, чтобы отдать в фильме дань экзистенциализму. Тут различные переплетения влияний. Посмотрите, как сходятся Сартр и Феллини в любви к Кафке. И если хоть одно из этих имен «гипнотизирует», позиция художника запутывается или выветривается...

У нас немало отдано дани ложно значительным запутанностям, алогичной ассоциативности.

Между тем «урок уроков» — тут нельзя не согласиться с С. Цвейгом — заключается в другом: «быть настолько сильным, чтобы позволить себе быть ясным и внятным».

Огромный вопрос для всех искусств — овладение эстетикой Горького!

«От него исходит обновление, которому уготована долгая жизнь», — в свои мудрые годы сказал о Горьком Томас Манн. Потому и атакуют так упорно Горького и все горьковское (а оно есть в каждой национальной культуре) все горе-литературоведы и искусствоведы за рубежом, сознательно или бессознательно работающие по заказам буржуазии.

Быть «завербованным» значит: пользоваться оружием Горького, по-

нимать его громадность, понимать, какой это мост между эпохами, понимать, какой это ключ к пониманию человека. И какая это гарантия, предостережение против упростителей человека и против фальшивых усложнителей!

Без Горького — его громадного опыта — нельзя вести спор о человеке.

Сколько у нас мелких фильмов из-за того, что мстит за себя незнание Горького — не только его неохватного литературного наследства, но и его эстетической программы.

Хорошо, что режиссер А. Войтецкий на Украине вложил много души и таланта в экранизацию «Скуки ради». И все же будем мерить другими мерками!

Вот одна из перспектив умножения духовной силы кино.

Довести до осуществления на экране «Клима Самгина». Если подумать, весь современный спор о человеке, со всеми его главными руслами, а также ответвлениями — модернистскими, экзистенциалистскими, мистическими, фрейдистскими и т. п.— заключен в «Климе Самгине».

«Я думаю,— говорил Горький,— что (Клим Самгин) интеллигенции не понравится, вообще не понравится старому поколению, а новое поколение этого не поймет долго: просто там много слишком чужого, что, вероятно, пройдет непонятным...

Но это ровно ничего не значит: со временем ваши дети в этой штучке разберутся».

Пора лучше разобраться в горьковском «Климе Самгине», даже если ты не экранизируешь его, а думаешь о современном поведении мещанства, особенно на Западе.

(Окончание в следующем номере)

Уходит ли праздник?

(V пленум Всесоюзной комиссии научного кино)

Встреча с искусством — всегда праздник. Но разве не такое же чувство радости охватывает человека, когда ему открывается наука?

Сегодня научные знания становятся все сложнее и экранизация их все более и более затруднительна. Означает ли это, что радость открытия науки станет недоступной для миллионов? Неужели этот праздник уходит от нас?

●

Гости, собравшиеся в Киев из Москвы, Ленинграда, Тбилиси, Таллина, Минска, Алма-Аты, Свердловска, радовались предстоящей встрече. Еще бы! Разговор должен был идти о творчестве молодых.

В эти же дни в Москве проходило Всесоюзное совещание другого отряда творческой интеллигенции — молодых писателей. И то, что эти два события происходили одновременно, словно подчеркивало значимость подобных встреч...

Несколько лет назад на творческой конференции «Моснаучфильма» режиссер В. Архангельский горько сетовал на то, что на Московской киностудии из молодых чуть ли не он один и что средний возраст режиссера в этом коллективе равен 60 годам.

Прославленные мастера работали тогда с полной отдачей, оснований для беспокойства как будто не было. И все же грозный вопрос: кому передаст эстафету старшее поколение?— встал неумолимо.

С тех пор положение изменилось кардинально. На всех киностудиях страны работают молодые режиссеры — выпускники специальных мастерских ВГИКа, а также специальных режиссерских курсов. И, пожалуй, ярче всего о приходе молодой режиссуры поведали цифры, которые приводили на пленуме. В стране из трехсот режиссеров научного кино около сотни молодых. Из двухсот с лишним кинооператоров — 50—60 молодых. Полтораста общеэкранных фильмов в год выпускают научно-популярные киностудии СССР! Растет число картин, к которым приложила свою руку и талант творческая молодежь.

В своем докладе пленуму главный редактор студии «Киевнаучфильм», секретарь Союза кинематографистов Украины Е. Загданский остановился на роли искусства в острейшей идеологической борьбе, которой сейчас охвачен мир, напомнил о ставке наших идеологических противников на «психополитическую» войну. Никогда не будем забывать об этом, сколь бы ни были горячи наши внутренние творческие споры! «Мы хотим знать,—сказал Е. Загданский,— что делает наша молодежь, как идет ее

идейное и творческое формирование, хотим видеть перспективу, выработать определенную политику в этой области и получить уверенность, что и в области кино растут опытные бойцы, проводники политики Коммунистической партии».

По мнению докладчика, несмотря на некоторые просчеты работы молодых заслуживают в большинстве своем одобрения. Богаче, констатировал он, стал язык фильмов, шире их тематика. К сожалению, мало фильмов о фундаментальных научных проблемах (12 из 30 просмотренных на пленуме). Можно упрекать в этом молодежь, но надо помнить, что фундаментальные проблемы современной науки — физика, математика, химия и т. п. — часто не имеют зрительного эквивалента. Он пока не найден.

Относясь в целом положительно к вторжению методов документального кино в научное, докладчик обратил внимание на «ахиллесову пяту» документализма — чрезмерное увлечение «скрытой камерой». Он задал справедливый вопрос: не обедняем ли мы себя, сводя порой весь богатый арсенал выразительных приемов только к этому художественному средству? Ведь киноискусство, в том числе научное кино, решает темы в самых разных манерах и разными методами. Однобокость здесь нетерпима... Работники научного кино многое смогут сделать, если они будут зорко следить за развитием передовой науки, осознают свои возможности и гражданскую ответственность, будут работать в контакте с учеными и с партийными организациями.

Забегая вперед, заглянем сразу в последний день пленума. Подводя итоги, председатель совещания режиссер С. Райтбурт сказал, что дни просмотров были очень поучительны: мы увидели галерею человеческих портретов — людей различных профессий: летчика-ветерана («Рассказ о вертолетах»), молодого геодезиста («Изыскатели»), учительницу и ее учеников («Всего три урока»), профессора-гипнолога, возрождающего в человеке личность («Слово психотерапевта»), удивительного педагога, отца и мать, воспитывающих своих детей по-новому («Правы ли мы?« и «День в семье Никитиных»), искусных «регулировщиков» связи и транспорта («Я — диспетчер»), прославленного эстонского художника («Эдуард Виллераат»), молодую балерину Катю Максимову («Сочинение танцев»), рабочего человека, ставшего живой энциклопедией истории музыки («Настройщик»), старика искусника, у которого дети уходят в город и которому некому передать свое мастерство («Уходит ли праздник?»). Последняя картина о встрече Человека с Искусством и навеяла мысль, с которой мы начали этот отчет. А есть ли у массового зрителя надежда почаще встречаться на экране с большой наукой, с интересными и глубокими научными лентами?

Эмоции в фильмах есть... А есть ли наука?

— Упрек докладчику, — сказал сценарист М. Либер (Москва) — лишь один — в доброте. Нужно быть очень добрым человеком, чтобы насчитать среди просмотренных нами фильмов дюжину картин собственно научных. Что отличает научно-популярный фильм от других? Прежде всего наличие мысли. Во многих наших фильмах есть эмоции, а вот научные мысли, к сожалению, не всегда... Речь, не несущую мысли, кибернетики расценивают как шум. Так и о нас иной раз можно сказать: шумим, братцы, шумим... А для чего? Говорят — для поисков... Режиссер должен выразить себя. Но нужно иметь, что выразить.

По-своему откликнулся на это явление доцент. Б. Толль (Ленинград): «В народе говорят: «Семь лет мак не родился, а голода не было». Молодые часто сеют мак на той ниве, где надо растить хлеб насущный».

Писатель — популяризатор науки Даниил Данин (Москва) отметил: «Грустно что все чаще встречается научно-популярное кино без науки». Он сетовал на то, что люди подчас идут по легкому пути, считают, что эффектный материал искупит все... Далек от науки фильм талантливого режиссера В. Архангельского «Масштабы», не несущий отчетливой мысли об окружающем мире, увеличивающий хаос в наших знаниях о природе. Не на сближение с наукой, а в сторону от нее пошли и создатели фильма «Под знаком Коровы» («Казахфильм»), вызвавшего на пленуме много споров... Д. Данин справедливо заметил, что, высказывая гипотезу, важнее быть объективным, чем темпераментным...

Традиционный научный кинематограф и поиски молодых

Большое внимание уделил пленум проблеме творческого освоения традиций, сложившихся почти за пятидесятилетнюю историю в нашем научном кино. Выступающие неоднократно подчеркивали, что современная молодая режиссура пришла не на пустое место. Здесь уже сформировались свои традиции: имеется опыт работы со специальными видами съемки (цейтрафер, рапид, микро- и макросъемки), с графической мультипликацией и другими выразительными средствами, сложилась высокая культура авторитетной научной консультации. Молодые кинематографисты широко используют в своей практике опыт прошлого. Подобные, ставшие традиционными, средства помогли, к примеру, молодому режиссеру Г. Чертову сделать хорошо оцененный пленумом фильм «Плазма — четвертое состояние вещества».

И в то же время одной из существенных черт творческой молодежи является стремление вы-

рваться из рамок прежнего дидактического кинематографа. Того кинематографа, который принес несомненную пользу в формировании эстетики учебного фильма в 30—40-е годы.

Фильмы молодых кинематографистов объединены стремлением расширить тематику научного фильма, поисками новой стилистики, нового языка кино. По мнению Е. Загданского, в научной кинематографии складывается новый стиль. Он, этот новый стиль, отрицает иллюстративность, инсценировки, взгляд на человека как на некую «приставку» к микроскопу или синхрофазотрону, своеобразного робота, не имеющего индивидуального лица... Для молодых кинематографистов важно передать настроение, внимание к эксперименту, а не только к его результатам... Наша задача — предельно доходчиво донести до зрителя передовые научные и философские идеи нашего времени, активно формировать марксистско-ленинское мировоззрение. Не в каждом фильме молодых встречаются черты нового стиля, отметил Е. Загданский, но лучшие из работ отражают эти требования времени...

Разговор о драматургии зашел на пленуме не сразу. «Меня удивило,— сказал Д. Данин,— что в докладе Е. Загданского говорилось о молодых режиссерах, о молодых операторах и ничего не было сказано о молодых сценаристах».

«Пренебрежение к законам драматургии научно-популярного фильма со стороны некоторых режиссеров — обидно, непонятно,— отметил сценарист Н. Кемарский (Москва).— Именно отсюда проистекают и многие неудачи фильмов. «Сценарист понадобится потом, когда я сниму весь материал»,— сказал мне как-то молодой талантливый режиссер. Можно действительно снять событийный фильм без сценария. Но в таких картинах трудно найти науку...»

О нелегком труде драматурга в научном кино говорили сценарист В. Виницкий (Киев) и режиссер Г. Чертов (Москва).

К успеху методом накопления

Среди пожеланий выступающих были и такие, которые адресовались Комитету по кинематографии при Совете Министров СССР.

М. Шмарова (старший редактор Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР) сказала: «Программу фильмов я смотрела не без удовольствия. Чувствуется, что на студиях идут поиски новых выразительных средств, правда, не всегда на том материале, на каком хотелось бы.

Дает ли эта программа возможность ощутить на экране дыхание нашего века — века кибернетики, химии, космоса, биологии? В какой-то степени — да, но только в какой-то степени. Устремления многих молодых подчас лежат где-то рядом с научной темой. Сейчас трудиться в научном кино нелегко, не выработан зрительный эквивалент для сложных проблем науки. А кому же его искать, как не молодым?»

М. Шмарова остановилась на проблеме поиска новых научных тем. Все мы, сказала она, пользуемся одними и теми же источниками информации: научно-популярными журналами и центральными газетами. И совсем не используем глубинных каналов. «Здесь говорилось,— заметила М. Шмарова,— о пристальном внимании к человеку, к его деяниям. А кинопортретов ученых — лауреатов Ленинской и Нобелевской премий, Героев Социалистического Труда — у нас нет. Исключение составляет работа М. Шония «Академик Мусхелишвили». Этот фильм принципиально важен. Герой его — крупный математик, выдающаяся личность, чрезвычайно колоритная фигура. Ученый — главная фигура в науке, а мы проходим мимо этих душевно богатых, обаятельных людей! Давайте же создадим галерею портретов ученых, и пусть это будет нашим вкладом в подготовку к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина».

●

V пленум Всесоюзной комиссии научного кино явился серьезным шагом в работе с молодыми кинематографистами. Он нацелил творческую молодежь на поиски новых, важных, социально весомых тем — тем большого общественного звучания. Проведенная пленумом творческая дискуссия позволила наметить главное направление поисков. Было время, отмечалось на пленуме, когда в научных фильмах царила «придуманная» жизнь, вылизанная и приглаженная. Сейчас наметилась другая крайность. Кинематографисты снимают жизнь «как она есть». Пора подниматься на следующий виток спирали. На экране должна отражаться высокая правда о поисках передовой науки, а не фотографическое правдоподобие... И то, что молодежь стремится к документальности показа, присматривается к человеку науки, это хорошо. Но это еще не конец пути, а только его начало...

Пленум показал, что творческая энергия молодого научного кино накапливается, что мастерство оттачивается. Но вопрос «уходит ли праздник?» все же остается. Удастся ли в скором времени научному кинематографу раскрыть зрителю сложные, самые важные проблемы современной науки? Идет собирание сил, осада крепости, подготовка к нелегкому штурму. Хочется верить, что молодые возьмут эту крепость, и на нашу улицу, в научный кинематограф, к миллионам зрителей, придет праздник. Праздник общения с сокровенными тайнами природы, с вершинными достижениями науки.

С. ЗАХАРОВ

Новые фильмы

«Товарищ Берлин»

«Крах»

«Любовь Серафима Фролова»

«Штрихи к портрету»

История современности

Александр Кривицкий

«Товарищ Берлин». Авторы сценария Г. Гурков, Р. Кармен. Режиссер Р. Кармен. Оператор А. Кричевский. Композитор М. Меерович. Центральная студия документальных фильмов, 1969.

Существует множество определений понятия «публицистика». Наиболее точное принадлежит Ленину: история современности. От тех уже давних времен, когда не существовало еще ни радио, ни телевидения, осталось у нас представление о публицистике, как о жанре, принадлежащем исключительно литературе. В словаре русского языка, составленном С. Ожеговым, сказано лаконично: «Литература по общественно-политическим вопросам». В энциклопедическом словаре: «Вид литературы, посвященный...» В Советской энциклопедии: «Общественно-политическая литература...»

Радио, телевидение и даже кино мы почему-то называем вполне утилитарно «массовыми средствами связи и информации», забывая их публицистически просветительную функцию. А что касается кинематографа, то понятие публицистики стало там подчас прикрытием творческой немощи, псевдонимом схематизма, риторики. Может быть, так происходит потому, что к публицистике подверстывается все исключенное из критерия художественного. Заблуждение странное, тем не менее общераспространенное. Но дело в том, что сама публицистика, как и все, что обращается в мире литературы и искусства, может быть вялой, бесцветной, ремесленной, в то время как ее истинные образцы — потрясают сердца, художественны. И уж конечно, в середине XX века без высокой публи-



цистики нельзя себе представить ни радиопередач, ни телевизионных программ, ни кинематографа.

Между тем именно в кинематографии публицистика, как конгломерат жанров, «спрятана» за общим, расплывчатым названием «документальные фильмы», хотя среди них вы встретите и равнодушные поделки, и олеографию политического плаката, и воистину одухотворенные произведения художника, такие, как «Обыкновенный фашизм» Михаила Ромма.

Публицистике подвластно многое: и тонкая поэтичность, и фундаментальность исследования. В литературе это и герценовские «Письма из Франции и Италии», и фельетоны Михаила Кольцова. Художественная публицистика в кинематографе — это венец ее документальности, наивысшее достижение «киноглаза», вбирающего в свою сетчатку движение современности.

Фильм «Товарищ Берлин» публицистичен. Много воды утекло и в Москве-реке, и в Шпрее, прежде чем мы смогли так дружески обратиться к этому городу: товарищ! И когда смотришь ленту, то словно вглядываешься в эти перемены времени и вновь следишь за этой унесенной течением и ветром водой, то черно-непроницаемой, как фашистская ночь, то зловеще-багряной, как окровавленное поле битвы, то белесо-мерцающей, как ледоход в затуманенном утре, то широко катящей свои литые волны под солнцем нового дня.

Фильм будит воспоминания, и именно этим он мне дорог в первую очередь. Он сделан в неторопливой манере, ровно и даже спокойно. И поначалу это спокойствие, это ровное его дыхание, почти исключающее резкие спазмы кульминаций, те, что могли бы пронзить тебя и заставить трепетать все существо, кажутся странными в фильме, посвященном Берлину, откуда выкатилась та страшная война и где она, скорчившись, затихла в смертельной агонии. Но преимущество, а вместе с тем и некая магия



этой ровности повествования, действуют цельно и неотвязно, оставляют тебе возможность подумать самому.

Роман Кармен — темпераментный, сильный художник, мы хорошо это знаем по его многим работам. Я представляю себе, как нелегко ему было «подобрать ключи» к Берлину сегодняшнему, как он отбрасывал их один за другим, как искал для них материал ковкий и прочный, как пробовал ритм их поворотов, чтобы отомкнуть тему, распахнуть двери в этот город и представить миру его историю и судьбу. О Берлине можно сделать сто фильмов. Тот, что мы видим сейчас, — один из этого условного числа. Он не универсален ни по материалу, ни по решениям, да и возможно ли такое в искусстве, в том числе и в публицистическом, где самый предмет его — современность — в постоянном движении.

Нужно ли рассказывать содержание фильма? В нем — жизнь Берлина — столицы Германской Демократической Республики. Это не видовые картинки экзотического города на берегу Ла Платы или вблизи озера Титикака, наспех снятые случайно залетевшим туда кинорепортером. Берлин — рядом с нами. Его название вошло в политическую и военную историю Советского государства. «Богиня мира» на Бранденбургских воротах равнодушно благословляла войны, начинавшиеся отсюда. Еще и сейчас этот город рассечен надвое, и там, за стеной, возведенной немецкими патриотами, чтобы оградить себя от спекуляций, диверсий и шпионажа, там все еще расположен фронтовой бивак с неоновыми огнями. В Западный Берлин наезжают главные бонзы из Бонна. Эти визиты подхлестывают их манию величия: они считают себя «правителями всей Германии». Вслед за ними тянутся депутаты бундестага, проводят свои заседания на чужой территории, делая вид, будто она принадлежит Федеративной Республике Германии. В самое последнее время в Западном Берлине начали активно орудовать неонацисты — члены партии НДП. Совсем недавно фон Тадден — фюрер современных фашистов — заявил, что его партия «в ближайшем будущем намерена проникнуть в важнейшие области общественной жизни и сената этого города». Она уже вполне безнаказанно создала там свою «службу охраны по-

«Товарищ Берлин»



рядка» по типу гитлеровских штурмовиков. Неонацисты хотят издавать в Западном Берлине свой печатный орган. В центре Европы, под боком у «Товарища Берлина», снова курится дымок политических провокаций.

«Берлинский вопрос». Он не сходит со страниц газет, журналов, дипломатических нот. Однажды уже приходилось писать, что полезно чаще вспоминать дни, когда весь «берлинский вопрос» состоял в том, чтобы взять Берлин. Главы новейшей истории еще не закончены, они еще пишутся. Многие из тех, кто входил в Берлин в мае 1945 года, наверно, и не доживут до самых последних абзацев этой главы истории. Только очень удачливым летописцам удается связать начала и концы современных им проблем. Бывает это лишь в тех случаях, когда историческое возникновение проблемы и ее разрешение умещаются в срок человеческой жизни.

Вот почему так важно в документальном кино чувство историзма. Истинная публицистика, понимаемая как история современности, всегда опирается на прошлое или, отталкиваясь от него, заглядывает в будущее. Беглая «сиюминутность» — удел репортажа, но если его авторы хотят возвыситься до обобщения события, им нужно оглянуться окрест, посмотреть назад и вперед. Конечно, равно смешно и вредно стоять все время лицом к минувшему или, иначе говоря, затылком к будущему. Но и на голых скалах ничего не растет. Современность — это мы. А в нас живет и все былое — отрывок старого сновиденья, выцветшая фотография, отгремевшие бои и ощущение того, что может случиться, ожидания — большие и малые, вера разума и предсказания сердца.

Поэтому можно быть благодарным создателям фильма «Товарищ Берлин» — они нас приглашают еще и еще раз подумать «о времени и о себе». Короткие (иногда слишком короткие) перебивки возвращают зрителя в иные времена. Оживает начало войны. Возникают другие картины Берлина. И каждый сидящий в зрительном зале вспоминает свое. Молодой — то, что слыхал от близких, вычитал из книг. Тот, кто постарше...

Я смотрю на снимок, сделанный в зале инженерного училища в предместье Берлина — в Карлсхорсте, и вижу то, чему был сам свидетелем. Фельдмаршал

Кейтель, сняв с правой руки черную лайковую перчатку, подписывает акт о безоговорочной капитуляции гитлеровской армии. За этой процедурой, чуть наклонившись к плечу Кейтеля, внимательно и спокойно наблюдает молодой еще человек в форме советского дипломата. Снимок известный. Он публиковался в нашей печати и обошел газеты и журналы других стран. Много лет спустя я встретился с этим нашим поныне здравствующим дипломатом. Говорили о разном. Я напомнил ему тот снимок и в ответ узнал, что в жизни моего собеседника это была вторая встреча с Кейтелем. Первая настолько любопытна, что я рад поводу рассказать о ней.

В 1940 году советник посольства СССР прибыл вместе с назначенным на пост военного атташе в Берлине комбригом М. А. Пуркаевым на чинную Бендлерштрассе, где помещался генеральный штаб вермахта. Кейтель заставил себя ждать. Между тем время визита было согласовано точно. Когда наконец дипломат и Пуркаев были приглашены в его кабинет, Кейтель извинился, отрывисто сказал:

— Я только что прилетел из Бертехсгадена,— и подчеркнул торжественность этого географического названия многозначительным движением бровей вверх.

Офицер генерального штаба представил Пуркаева Кейтелю. Это был протокольный визит нового военного атташе.

— Какова ваша последняя должность перед Берлином? — сощурившись, спросил Кейтель.

— Начальник штаба Белорусского военного округа,— ответил Пуркаев.

— Значит, вы находились на главном операционном направлении? — неожиданно полувопросительно-полуутвердительно заявил Кейтель.

— Что вы имеете в виду? — спросил, сдерживая волнение, наш дипломат, понимая, что Кейтель выдал себя.

Кейтель не ответил. Опустив глаза, он барабанил пальцами по черной полированной крышке огромного письменного стола. План «Барбаросса» — военные действия против Советского Союза — был уже давно готов и с грифом «строго секретно» лежал где-то здесь, неподалеку, в зеленых папках под стальными запорами сейфов. Кейтель поднял взгляд на собеседников, в его холодных глазах еще на мгновение промелькнуло злобно-торжествующее выражение, которое он, видимо, пытался скрыть, склонив голову к столу, промелькнуло и растворилось в улыбке, с усилием вылепленной на губах.

— Военным тоже не чужды шутки,— сказал осторожно Кейтель.

Наш военный атташе отвечал Кейтелю миролюбиво, выдержанно, в том духе, что не следовало бы это направление использовать, как это происходило неоднократно в истории, против интересов наших народов. Но Кейтель был в явном замешательстве. Он задал несколько незначительных вопросов и встал, давая понять: прием окончен. Теперь сама любезность, он проводил гостей до больших дверей кабинета.

Спустя пять с половиной лет дипломат, сопровождавший М. Пуркаева, был тем советским человеком, который пришел в один из особняков Карлсхорста, чтобы ознакомить Кейтеля с текстом акта о безоговорочной капитуляции. Это было через два часа после того, как трех немецких представителей с их адъютантами и роскошными портфелями привезли с аэродрома.

Кейтель сидел у письменного стола куда меньших размеров, чем тот, на Бендлерштрассе. Дипломат объяснил цель своего прихода и положил перед Кейтелем пакет. Лицо генерал-фельдмаршала было непроницаемым. Холодные немигающие глаза смотрели на вошедшего жестко. Дипломат выжидающе молчал. Кейтель неожиданно спросил:

«Товарищ Берлин». Рабочий момент



— Кто вы? С кем я имею дело?

— Я работник советской дипломатической службы,— ответил дипломат. И, помедлив, добавил:— Мы знакомы. В 1940 году я был у вас на Бендлерштрассе с нашим военным атташе.

— Да?— заинтересованно откликнулся Кейтель.— Да, да, я помню этот день, этот визит...

— Вы все помните? — спросил дипломат.

Кейтель настороженно посмотрел на собеседника:

— Что вы имеете в виду?

— Именно эту фразу произнес тогда я,— ответил дипломат.

— В ответ на мою? — с живостью, не оставившей и следа от ледяного спокойствия, спросил Кейтель.

— Да, в ответ на вашу!

— А что сказал я?— Кейтель напряженно ждал.

— Вы назвали Белорусский военный округ основным операционным направлением.— Дипломат сделал паузу и добавил:— Впрочем, разговор, который мы сейчас ведем, не входит в мои функции. Но если военным не чужды шутки, то дипломаты имеют право на воспоминания.

Кейтель медленно опустил голову...

И вот на снимке — дипломат стоит за его спиной, внимательно наблюдая за тем, как генерал-фельдмаршал ставит свою подпись на экземплярах акта о безоговорочной капитуляции. Между этими двумя встречами пролегла целая жизнь. Суровая, тяжелая, полная тревог, страданий и отваги миллионов людей, увенчанная славой Победы. Когда смотришь фильм и перед тобой во множестве ракурсов поворачивается огромная панорама мирно шагающего товарища Берлина, память — бесценный дар, поднявший человека над всем сущим,— невольно воскрешает годы войны, весенние дни сорок пятого года. А когда в сознании возникают прослоенные черным дымом картины штурма столицы фашистского рейха, мысли снова и снова возвращаются к надеждам наших дней.

Нелегко далась нам, да и самому Берлину, эта его новая жизнь. Недавно вышли в свет мемуары маршала Г. К. Жукова «Воспоминания и размышления»— одна из лучших книг о войне. В главе, посвященной Берлинской операции, автор рассказывает о начале нашего наступления на подступах к знаменитым

зееловским высотам, прикрывавшим дорогу к Берлину. Он сообщает удивительную подробность, неизвестную читателям, за исключением военных специалистов и тех, кто сам воевал на этом фронте: «Я взглянул на часы: было ровно пять утра... В воздух взвились тысячи разноцветных ракет. По этому сигналу вспыхнули сто сорок прожекторов, расположенных через каждые 200 метров. Более 100 миллиардов свечей освещали поле боя, ослепляя противника и выхватывая из темноты объекты атаки для наших танков и пехоты. Картина эта была огромной впечатляющей силы, и я, пожалуй, за всю свою жизнь не помню равного ощущения... Гитлеровские войска были потоплены в сплошном море огня и металла». (Теперь иностранные военные журналы пишут о подсветке поля боя ночью, как о новинке последнего времени. Мы знаем, где эта новинка была применена впервые как блестящий оперативно-тактический прием.)

Какие усилия Советской страны и какое воинское уменье нашей армии понадобились, чтобы сокрушить сильного, опасного противника и завершить войну, открыть путь к созданию Германского социалистического государства, превратить Берлин из врага в товарища!

Мы идем вместе с авторами фильма по улицам этого города. Он перечеркнул свое фашистское прошлое. Его взоры обращены теперь к тем бессмертным чертам собственной биографии, что близки и дороги трудящимся.

Что в этом здании? Библиотека. В 1895 году сюда, тогда Королевскую библиотеку Берлина, записался молодой русский по имени Владимир Ульянов. Он читал здесь Маркса. И прочитал, как никто другой... Площадь Маркса и Энгельса, улица Ленина — это адреса сегодняшнего Берлина. Мы идем дальше. Вот пустынный сейчас решетчатый балкон. 9 ноября 1918 года с этого балкона Карл Либкнехт провозгласил социалистическую республику Германии — и первый отклик пришел из России, от Ленина. Либкнехт был убит. Накануне гибели он писал: «Побежденные сегодня станут победителями завтра».

И вот движутся колонны демонстрантов по широким проспектам преображенного Берлина, стоят на трибуне члены правительства ГДР, старый коммунист Вальтер Ульбрихт. С экрана звучит текст: «Впервые слова «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» были произнесены на немецком языке. Но нужны были октябрь семнадцатого и май сорок пятого, чтобы они победили в Германии. Нужны были борьба, подвиг этих немцев коммунистов. Подвиг и великие жертвы советского народа».

Давным-давно, еще комсомольцем, я слушал в Москве антифашистские песни молодого, худощавого, одетого в защитного цвета юнгштурмовку с портупеей Эрнста Буша. Помню его сжатые кулаки, твердый, упрямый подбородок, сильный, тревожный голос — это «поющее сердце рабочего класса». И сейчас, как эхо двадцатых годов, звучит его песня: «Марш левой, два, три, марш левой, два, три. Встань в ряды, товарищ, к нам. Ты войдешь в наш единый рабочий фронт, потому что рабочий ты сам». 30 лет прошло с тех далеких времен. И снова теперь уже грузный, седой человек поет эту старую песню, и сердце сжимается, когда думаешь, сколько всего — и горя, и мужества, а главное, веры — за плечами у этой боевой песни немецкого рабочего класса. Сердце сжимается, но на губах у тебя блуждает смутная улыбка, в которой смешались и старая боль, и память о погибших борцах за общее дело, и чувство торжества. Нет, недаром прошли годы, отделяющие молодого Эрнста Буша от этого ветерана, рубящего ритм боевого марша взмахами тяжелой руки.

Много дней провели советские кинематографисты на улицах Берлина с кинокамерами, вглядываясь в черты города, в лица людей. Они сами говорят: «Снимая Берлин, мы не приукрашивали его облик. Мы просто смотрели на него глазами друзей». Новое строительство, удивляющее своим размахом и качеством исполнения. Промышленность, математически точный и одухотворенный труд. Научные лаборатории, где «сумрачный немецкий гений» утратил свою прежнюю угрюмость, ибо творит не ради вожделений усатого кайзера или бредней демонического фюрера, а в пользу социализма и мира на земле Европы, среди ее священных и древних камней.

Берлинцы отдыхают, и праздничный, веселый гомон на улицах рушит стародавнее представление о филистерской чинности немецкого характера. Шумит, играет народный карнавал. Его герой — сапожник Вильгельм Фойт, знаменитый «капитан из Кёпеника». Мы видим его среди карнавальных масок. В начале века, переодевшись в форму прусского офицера, он хитроумно поверг в смятение почтенного бургомистра, ловко конфисковал городскую кассу и навсегда вошел в хрестоматию веселых берлинских анекдотов.

Публицистику нельзя и не надо пересказывать. Суть не в ее внешнем сюжете. А сюжет внутренний заключен в самом воздухе произведения, его идейно-эмоциональном итоге. Все дело в том, насколько живо, сильно и убедительно аргументируется мысль автора, развиваясь и обогащаясь в своем движении. Авторы, в общем, решили свою задачу. Правда, кое-где публицистику потеснила беглость репортажа. Но мы видим на экране многообразный демократический Берлин — столицу социалистической Германии. Мы чувствуем его дыхание, знакомимся с жизнью и биографией его людей. Мы благодарны авторам: они пробудили наши воспоминания, подсказали нам ассоциации, которые — и это естественно — идут дальше того, что мы увидели на экране.

В фильме кое-что утрачено в сравнении со сценарием. Из него выпали, например, кадры, снятые советским документалистом Владимиром Ерофеевым в Берлине 1929 года. А даже в сценарной записи, еще только обещанные, они будоражили сознание. Сейчас фильм кончается трубочистами, проезжающими на велосипедах, и лифтом, поднимающим людей на стройке. Раньше, в зафиксированном замысле, его завершал широкий проспект на Карлмарксаллее, заполненный малышами, увлеченно рисующими на асфальте цветными мелками — традиционный в Берлине конкурс детского рисунка на улице. Там были солдаты мира у Бранденбургских ворот и лучистое солнце, нарисованное девочкой. Огромное красное солнце и крохотная немецкая девчушка, заполнившие весь экран. Сейчас эта сцена перенесена в другую часть фильма, и конец его лишился поэтичности, четкой и выразительной символики.

Стилистику и, если можно так выразиться, пунктуацию фильма украсили бы точно расставленные знаки препинания, такие, как тот, о котором мы сейчас говорим.

Фильм сделан. Его смотрят зрители. И каждый по-своему еще и еще раз вспоминает нашу Отечественную войну и то, что произошло вслед за ней на немецкой земле. И в этом смысле новая лента Романа Кармена войдет естественным продолжением в ту публицистическую эпопею, какая располагает уже среди других такими фильмами этого мастера, как «Гренада, Гренада, Гренада моя...», «Великая Отечественная...».

Красноречива эта эпопея — от первой схватки с фашизмом на Пиренейском полуострове до мирных дней обновленного Берлина. Так и пишет кинематограф историю современности.

Факты истории и философия истории

В. Ишимов

«К р а х». Сценарий В. Ардаматского, Э. Смирнова, В. Чеботарева. Постановка В. Чеботарева. Оператор Ю. Гантман. Художник Е. Серганов. Композитор А. Муравлев. Звукооператор О. Упеник. Редакторы Е. Котов, Л. Нехорошев. «Мосфильм», 1969.

До появления на экране этого фильма многие зрители, очевидно, имели весьма смутное представление о Борисе Савинкове. Когда-то имя этого человека было очень громким. Ныне оно по справедливости забыто.

Стоило ли ворошить прошлое (впрочем, не столь уж далекое) и вытаскивать из забвенья «дело Савинкова», которое закончилось прогремевшим на весь мир судебным процессом, а затем — самоубийством осужденного?

Полагаю, что стоило.

Ради чего?

В своем последнем слове на суде Борис Савинков вопрошал: «Как произошло, что я, Борис Савинков, друг и товарищ Ивана Каляева и Егора Сазонова, сподвижник их, человек, который участвовал во множестве и множестве покушений при царе...— как случилось так, что я сижу здесь на скамье подсудимых, и вы, представители русского народа, именем его, именем рабочих и крестьян, судите меня — за что? За мою вину перед крестьянами и рабочими... Как случилось, граждане судьи, что я пошел против вас, красных, против рабоче-крестьянской власти? Как это могло случиться?..»

Так вот, ворошить прошлое и вытаскивать из небытия фигуру Савинкова имело смысл прежде всего ради того, чтобы показать — теперь уже перед судом истории,— как э т о м о г л о с л у ч и т ь с я. Показать, какой тропой шел этот человек, начавший путь эсером-террористом, закончивший его лидером черной контрреволюции, организатором кровавых мятежей в Ярославле, Рыбинске, бандитских налетов из-за рубежа на западные районы нашей страны, не гнушавшийся шпионажем в пользу империалистических держав, докатившийся до покушений — не состоявшихся, к счастью, — на Ленина.

Борис Савинков каялся на процессе. Он заявил: «...без принуждения, свободно, не потому, что стоят с винтовками за спиной: я б е з о г о в о р о ч н о п р и з н а ю С о в е т с к у ю в л а с т ь и н и к а к у ю д р у г у ю».

Это отречение апостола контрреволюции от самого себя точно громом поразило антисоветский фронт — и ближайших друзей, и соратников подсудимого, и его высоких иностранных покровителей. Оно, это самоотречение, казалось настолько невероятным, что «растерявшаяся белогвардейская печать, пытаясь ослабить впечатление от разоблачений Бориса Савинкова,— как писала в те дни «Правда»,— провозгласила весь судебный процесс... инсценировкой, устроенной большевиками над подставным лицом». В действительности признания подсудимого свидетельствовали о закономерном крушении и самого Савинкова, и стоявших за ним антисоветских сил. Показать историческую неизбежность краха контрреволюции, раскрыть логику событий — ради этого тоже имело смысл браться за съемочную камеру.

Долгие годы истинная подоплека появления Савинкова на советской территории и его ареста оставалась тайной.

Пришла пора рассказать о героической, филигранной и — не побоюсь этого слова — гениальной работе советских контрразведчиков, которые переиграли гроссмейстера конспирации Савинкова.

«Крах». Менжинский — Е. Копелян, Дзержинский — А. Фалькович, Федоров — Ю. Яковлев



Воздать должное чекистам, которых профессия обрекла в свое время на безвестность, — и ради этого, конечно же, стоило ставить двухсерийную ленту о «деле Савинкова».

И вот — фильм. Первые кадры, скупые штрихи вводят нас в будни истории. Титр: «Историческая справка». Портрет Савинкова. Титр: «Савинков Борис Викторович — руководитель боевой организации эсеров».

Портрет Плеве. Титр: «Санкт-Петербург 1904 г. Убийство министра внутренних дел Плеве». Портрет великого князя Сергея Александровича. Титр: «Москва 1905 г. Убийство московского генерал-губернатора великого князя Сергея Александровича». Фотография крейсера «Рюрик». Титр: «1906 год. Подготовка покушения на царя Николая Романова на военном крейсере «Рюрик».

Савинков — управляющий военным министерством в правительстве Керенского. Савинков — полномочный представитель Колчака и Деникина в Париже. Савинков — глава «Союза защиты родины и свободы» — у Черчилля... у Бенеша... у Муссолини... Титр: «Он заверяет Муссолини, что фашизм близок ему психологически и идейно»...

Первые кадры настраивают на картину политическую, серьезную, суровую. Фабула — контрразведывательная операция — будет соотнесена с историческим фоном эпохи. В таком фильме документальность и творческая фантазия — равноправные партнеры, а главная пружина действия — столкновение идей и характеров. Отметим сразу же: кинематограф не часто балует нас лентами этого сложного и ответственного жанра.

Фильм В. Ардаматского, Э. Смирнова и В. Чеботарева называется «Крах». Литературной его основой послужила повесть В. Ардаматского «Возмездие». Какое понятие шире — «возмездие» или «крах»?



«Крах».
Савинков — В. Самойлов,
Федоров — Ю. Яковлев

Мне кажется, «крах» — шире. Потому что в применении к делу Савинкова означает крушение не только и даже не столько Бориса Савинкова как личности и как политика (что связано неразрывно), но крушение олицетворенного Савинковым контрреволюционного движения во всех его ипостасях. Крах политический, идейный, психологический. Предопределенный, закономерный крах предательства, крах социальной, исторической слепоты.

«Возмездие» — как бы выделяет судьбу самого Савинкова, заключая ее в причинную связь: «преступление — наказание». То есть предполагает рассказ прежде всего о блистательной операции чекистов по захвату опаснейшего врага Советской республики. Возмездие — Колонный зал Дома Союзов, скамья подсудимых Военной коллегии Верховного суда РСФСР.

Итак, «крах» и «возмездие» — оба варианта достойны художественного исследования. Но в данном случае, мне думается, заголовки надо бы поменять местами. Ибо в фильме акцент сделан прежде всего на самой операции, на ходе единоборства чекистов с Савинковым и его ближайшим окружением. Картина демонстрирует набор преступлений савинковцев — политический бандитизм, диверсии, террор, шпионаж, убийства, валютные махинации... И, показывая сложнейшую, тонкую работу наших чекистов, убеждает в справедливости возмездия, которое постигло Савинкова. По-видимому, именно так и понимали свою задачу авторы. Недаром рабочим названием фильма было «Дело Бориса Савинкова».

Итак, действие в картине сосредоточено на истории захвата Савинкова. И особое значение получает линия Федоров — Савинков, их психологический, их идейный поединок. Достоверность поединка на экране, достоверность победы Федорова над Савинковым — вот от чего зависел успех или провал фильма. Эта дуэль — главная удача картины.

Нужно сказать, что Юрию Яковлеву, исполнителю роли Федорова, советского чекиста, который осуществляет сложнейшую операцию, повезло куда

«Крах»



больше, чем его «противнику» — артисту Владимиру Самойлову. Образ Андрея Павловича Федорова написан глубоко, человечески полнокровно, рельефно. Здесь было что играть, было где развернуться яковлевскому мастерству — мягкому, акварельному, склонному к полутонам. И актер ведет свою роль психологически очень точно, сдержанно, в каждый момент он естествен, во всех передрягах и переделках ведет себя так, что зритель убежден — подлинный Федоров мог вести себя только так и не иначе.

Яковлев блистательно играет роль чекиста Федорова, который, в свою очередь, блистатально играет роль лидера подполья Мухина. Не стану подробно анализировать всю работу актера. Но об одной сильной сцене скажу. Драматический момент: Федоров — Мухин ведет переговоры с Савинковым. Савинков беспокоится о Павловском, своем эмиссаре, уже захваченном чекистами. Мухин передает Савинкову письмо Павловского, которое тот написал под диктовку чекистов. Поверит ли проницательный и подозрительный Савинков? И вдруг — вопрос Савинкова:

— Как вы расцениваете смерть Ленина?

У меня стоит перед глазами лицо Юрия Яковлева — Федорова, когда он переспрашивает: «Что вы сказали?» Он ничего не знал — и теперь из уст злейшего врага слышит страшную весть... Но он в данный момент не Федоров, он Мухин, он не вправе ни единым движением выдать свое горе, отчаяние...

Честное слово, даже ради того, чтобы увидеть лицо Яковлева в этот момент, стоит посмотреть «Крах».

И все-таки образ Федорова (не по вине исполнителя роли) несет следы некоторого упрощения. Пример: Дзержинский сообщает Федорову, что тот назначен участвовать в операции против Савинкова. Сравним ответ Федорова — в книге и в фильме.

«А что же мне говорить? — ответил Федоров... — Отказываться глупо, и не хочу. Еще глупее радоваться. Я действительно не знаю, что сказать. — Федоров серьезно и открыто посмотрел на Арту-

зова, потом на Дзержинского».— «Вы уже сказали и сказали хорошо...» — это говорит Дзержинский, и мы не можем не согласиться с ним. Федоров ответил действительно хорошо — в точном соответствии со своей натурой.

Так в повести Ардаматского.

А вот — в картине:

Федоров. Справлюсь ли — не знаю. Такое важное задание впервые...

Дзержинский. Ну, обязаны справиться.

Менжинский. У чекистов все впервые.

Тривиальнее, стандартнее этот диалог. Досадно. А главное — был ли смысл отказываться от находки? Во имя чего? Упрощение — антипод простоты...

К счастью, в образе Федорова подобное — лишь обидные шероховатости, которые и замечаешь-то оттого, что они резко контрастируют с общим обликом героя.

Коль скоро зашла речь о Федорове, надо сказать и об остальных чекистах — героях фильма. Они — именно герои, не ходульные персонажи, наделенные служебной функцией, а живые люди, с присущими каждому характерными чертами, с естественным поведением, юмором. Мы воспринимаем их как коллектив, сплоченный чувством долга, неколебимой верой в справедливость дела, которому служит, и высокими, твердыми моральными принципами. Последнее, на мой взгляд, особенно важно. Мотив кристальной честности, открытости, гуманизма чекистов, воспитанных Дзержинским, сильно звучит в фильме. Кульминация этой темы — разговор Дзержинского с начальником контрразведки ГПУ Артузовым.

Только что Дзержинский предложил ближайшему сподвижнику Савинкова полковнику Павловскому, кровавому палачу, участвовать в операции против Савинкова. Павловский пытался в обмен получить обещание, что ему будет сохранена жизнь. Председатель ОГПУ ответил ему четко и ясно: «Я не занимаюсь раздачей жизней преступникам. У нас наказание им определяет суд и только суд. Единственное, что мы можем вам гарантировать,— жизнь на время операции против Савинкова».

Сцена эта — одна из самых сильных в картине. А создание коллективного образа чекистов — несомненная удача авторов.

В картине есть такой эпизод. На совещании чекистов, где обсуждается операция против Савинкова, присутствуют Дзержинский, Менжинский, Артузов, Федоров. И рядом с ними — Луначарский. «Я вижу,— говорит товарищам по работе Дзержинский,— что кое-кто с недоумением поглядывает на нашего наркома просвещения. Так вот, товарищ Луначарский — старый знакомый господина Савинкова, и я надеюсь, он поможет нам узнать его поближе».

Проникнуть в характер Савинкова, в его психологию чекистам помогает Луначарский. Мы б не удивились, мне кажется, если бы узнали, что в режиссерском и актерском искусстве чекистов наставлял, скажем, Станиславский или Вахтангов — с таким талантом ставили Артузов, Пузицкий, Пиляр для эмиссаров Савинкова сцены «контрреволюционных совещаний», с таким поразительным даром перевоплощения играли Федоров, Сыроежкин, Пузицкий, Демиденко, Сосновский разноплановые роли врагов и заговорщиков.

Теперь о Савинкове, каким он показан в фильме. В пределах отпущенных ему авторами возможностей В. Самойлов играет серьезно, выразительно. С обычным для него стремлением к укрупнению характера, с жесткой и резкой четкостью, оставляющей впечатление внутренней сухости. Играет, неотрывно приковывая к себе внимание. Но, к сожалению, возможности эти не так уж велики. Именно на фигуре Савинкова заметнее всего крен, который



временами принимает картина: события в ней иногда заслоняют борьбу идей, головокружительная схватка Федорова и его друзей с савинковцами — анализ и разоблачение «философии» савинковщины, ее идеологии. Савинков в фильме — политический бандит, преступник (каким, конечно, и был на самом деле), но лишь в малой степени — «идеолог», теоретик, писатель, «мыслитель», не просто мастер политической интриги, но и политик, имевший свою программу и умевший ее (преступную и антинародную!) защищать в своих книгах, развернувший в своих романах особую, болезненную и лживую, но не без яркости выраженную «философию человека». Все это в фильме отодвинуто на задний план. Хотя в повести (а так, по-видимому, было и на самом деле) чекисты, разрабатывая план операции, подвергают подробнейшему анализу личность Бориса Савинкова — во всех опосредованиях. Они стремятся понять, каково психологическое состояние Савинкова, какие факторы и как влияют на него в данное время; стремятся учесть кризис, в котором находится савинковский «Союз защиты родины и свободы». «Мне кажется,— делает вывод Андрей Павлович Федоров,— что сейчас он на перепутье, и психологически этот момент для наших планов весьма благоприятен».

В фильме также есть это стремление — осмыслить личность Савинкова конкретно, во времени, в политической ситуации. Есть и характеристика Савинкова, данная устами А. В. Луначарского: «...Для Савинкова призыв к революции означает особо эффектную сферу для проявления собственной оригинальности.... Коротко я бы его охарактеризовал так: Савинков — артист авантюры». Оценка верная, но слишком краткая. В повести Луначарский произносит блистательный и обширный монолог, кстати, почти целиком сделанный из его подлинной

статьи «Артист авантюры» (опубликованной в свое время в «Правде»), в которой создан выразительный портрет Савинкова. Жаль, что авторы не нашли экранной возможности, чтобы наиболее полно передать этот политический портрет.

В фильме Савинков позер, авантюрист, честолюбец. Но этого мало для понимания такой фигуры, как Борис Савинков. И для полного решения задачи, которую поставили перед собой авторы с первых кадров картины.

Немногие отпущенные персонажу свойства часто подчеркиваются внешними деталями. Зритель видит портрет Достоевского в кабинете Савинкова. «Федор Михайлович? — комментирует портрет хозяин.— Глубок! Но не знает он настоящей тоски. Никогда не убивал сам»... Чуть позже появляется в кадре бюстик Наполеона Бонапарта на этажерке, уже без комментариев: и так, мол, все понятно.

Так упрощается характер Савинкова, «спрямляется» его биография. Авторы иной раз решаются даже на конфликт с историческими фактами.

Я говорил уже об увертюре к фильму — «исторической справке». Но умолчал тогда об одной «мелочи», имею в виду титр: «Савинков Борис Викторович — руководитель боевой организации эсеров». Но боевой организацией эсеров руководили последовательно Гершуни, Азеф, Слетов. Савинков был заместителем Азефа, одним из виднейших и активнейших террористов, руководителем — не был.

Стоит ли придираться? Я подумал так в первый момент. Но вскоре убедился, что придирчивая точность нужна.

Вернемся опять к упомянутой выше сцене: здание ОГПУ, совещание чекистов. Говорит А. В. Луначарский:

— Я узнал Савинкова позже. Мы с ним были в ссылке в Вологде — я как социал-демократ, он как эсер, но жили мы одной колонией. Савинков, пожалуй, среди нас был фигурой самой заметной. Ну как же! Эсер, боевик, истребитель царских сановников, ближайший друг и соратник легендарных Ивана Каляева и Егора Сазонова.

Ничего подобного Анатолий Васильевич не говорил и говорить не мог. Дело в том, что Борис Савинков начинал как социал-демократ и был выслан в Вологду по делу петербургских социал-демократических групп «Социалист» и «Рабочее знамя». Это произошло в 1902 году. К партии эсеров он примкнул в Женеве, бежав из ссылки, а истребителем царских сановников сделался еще позже: Егор Сазонов убил Плеве в 1904, Иван Каляев — великого князя Сергея Романова в 1905. Как, между прочим, явствует из той же «исторической справки», предпосланной фильму. Тем не менее еще один персонаж фильма — сотрудник советского полпредства в Париже, приглашающий Савинкова к Л. Б. Красину,— говорит (уже самому Савинкову), что помнит его по вологодской ссылке, где они оба находились: «Я — как большевик, вы — как эсер». Говорит и делает мимоходом еще одну ошибку: как известно, большевики, равно как и меньшевики, появились в русском рабочем движении лишь в 1903 году, со II съезда РСДРП...

Подобные ошибки огорчительны всегда, и особенно — в фильме историческом и политическом.

Авторы ввели в картину взрыв поезда в Кунцеве, убийство чекиста в московском дворе, убийство полковником Павловским своей любовницы, захват сундука с оружием у старого савинковца Егорова, словом, «закрутили сюжет».

Откуда взялись эти сюжетные мотивы? Оказывается, они принадлежат еще одному — четвертому — сценаристу. Это Б. Савинков. Это из его книги «Конь вороной» заимствован взрыв эшелона в Кунцеве. Убийство чекиста в Москве.

Подготовка покушения на начальника ОГПУ. Мелодраматическая история встречи в Москве закоренелого савинковца с его поэтической возлюбленной, даже имя ее осталось то же — Ольга. Только у Савинкова Ольга — коммунистка, а в фильме — беспартийная учительница, честно стоящая на платформе Советской власти. Кроме того, Савинков не стал убивать свою героиню, а полковник Павловский в фильме счел за лучшее ее ликвидировать. Из «Коня вороного» и старый бандит Егоров, и его сундук с оружием.

Немало цитат из книги Савинкова вложено в уста персонажей картины. В этом не было бы беды. Но некоторые оттенки савинковского романа некритически перенесены в фильм. Отсюда местами не свойственная фильму стилистика — мелодраматизм, авантюрность — как прием, как формула художественной концепции темы, выспренность отдельных его частей.

Я не стал бы фиксировать внимание на всех этих ошибках, тем более что фильм в целом верно воссоздает историческую атмосферу, смотрится с интересом, имеет бесспорный зрительский успех. Но создатели такой ленты, как «Крах», должны обладать абсолютным «историческим слухом».

Дело Савинкова не только исторически-познавательно, оно — злободневно. В последние годы страны Запада оказались охвачены массовым движением недовольства. Я говорю сейчас не об организованном движении пролетариата, этом решающем факторе в современной политической борьбе, не о его испытанном авангарде — о коммунистических и рабочих партиях.

Я имею в виду то стихийное и по-своему чрезвычайно характерное движение, которое многие исследователи называют «бунтом молодежи», потому что участвуют в нем по преимуществу студенты, молодая интеллигенция. Апогеем этого «бунта» было памятное восстание в Латинском квартале Парижа с бурными эксцессами, черными знаменами, сожженными автомобилями, боями с полицией и т. д. Иные формы имеет подобное молодежное движение в Латинской Америке, в Соединенных Штатах.

Несмотря на всю пестроту «бунтов» их часто объединяет нечто схожее — неясность целей борьбы и теоретическая путаница — идеологическая эклектика, неразборчивость в тактике и средствах.

— При чем тут савинковщина? — спросит читатель.

А вот при чем. Злободневен, весьма актуален сейчас фильм о неизбежном крахе всяких сумбурных идейных установок, крикливого и всегда в сути фальшивого «левого» революционаризма. О жестокой политической логике, где ошибка, если вовремя ее не понять, тянет за собой цепь преступлений, ведет к ренегатству.

Когда-то юный Борис Савинков нетерпеливо рвался к настоящему, боевому делу. Полагал, что нашел такое дело в партии эсеров, в ее боевой организации. Началось с политического заблуждения. Финал известен.

Нынешние молодые бунтари тоже рвутся к настоящему боевому делу, чтобы сегодня же взорвать, как они говорят, осточертевшее им общество сытых. Коммунисты — с их стратегией массовой борьбы, с их стремлением завоевать доверие народов, подготовить свои страны к переходу к социализму — кажутся им устаревшими, боящимися немедленных решительных мер.

Трагедия может разыграться в мире, если пойти за мелкобуржуазными, взбесившимися «бунтарями», за их нынешними «наставниками» — от Мао до Маркузе.

История никогда не повторяет себя в копиях. Но опыт истории существует. И существует логика революционной борьбы. Вот почему нужна сегодня картина о деле Савинкова.

Серафим Фролов, нужный людям человек

К. Щербаков

«Любовь Серафима Фролова» (по повести Н. Евдокимова «Необходимый человек»). Сценарий Н. Евдокимова. Постановка С. Туманова. Оператор К. Петриченко. Художник Г. Турылев. Композитор В. Рубин. Звукооператор В. Костельцев. «Мосфильм», 1969.

Повесть Николая Евдокимова «Необходимый человек» была напечатана в 1967 году в журнале «Знамя». Читатели и критики ее заметили, но прозвучала она нешумно, сенсаций не вызвала. «Необходимый человек» скромно занял свое место в ряду других произведений современной литературы.

На этом, возможно, и завершилась бы судьба книги, если бы спустя два года после публикации зрители не увидели поставленный по повести фильм — режиссер Семен Туманов сделал картину «Любовь Серафима Фролова». И вот что интересно: картина оказалась аргументом в сегодняшних спорах по серьезным и актуальным нравственным проблемам. По-видимому, Н. Евдокимову в свое время удалось уловить нечто существенное, «носившееся в воздухе», а конкретнее — все возрастающую тягу к герою душевному, способному раскрыть свое сердце другому, стать для него «необходимым человеком».

Разумеется, в понимании этой читательской, зрительской потребности Н. Евдокимов не был одинок. Не вдаваясь в перечисления, назову тем не менее режиссера Семена Туманова, его «Алешкину любовь» (снятую совместно с Г. Щукиным по сценарию Б. Метальникова), где герой оказывается привлекательнее и сильнее всех других прежде всего своим верным нравственным чувством, своей добротой. У того же Туманова потом была лента «Ко мне, Мухтар!» — был оперуполномоченный Глазычев, казалось, самим фактом своего существования отрицавший казенщину и бездушие, в каких бы формах они ни проявлялись.

Назову еще артиста Леонида Куравлева, его героев из фильмов Василия Шукшина «Живет такой парень» и «Ваш сын и брат». Героев, которых, при всем несходстве их судеб, даже при том, что второй из них предстает перед нами в час расплаты за содеянную ранее ошибку, роднит, как мне кажется, неистребимая вера в то, что, как бы там ни было, а наш мир устроен на разумных и добрых началах, роднит стремление, пусть не всегда осознанное, жить исходя из этих продиктованных нашей жизнью начал.

И вот теперь Николай Евдокимов, Семен Туманов, Леонид Куравлев сошлись вместе — один стал автором сценария, другой — постановщиком фильма «Любовь Серафима Фролова», третий сыграл в нем главную роль. Сошлись они, как видим, не формально, не потому, что так уж вышло,— художников объединила общая внутренняя тема — тема доброго человека в непростом сегодняшнем мире.

●

...Кончилась война, и Серафиму Фролову пришла пора возвращаться в отчий край, а поскольку ни родных, ни дома у него не было, дорога привела Серафима в среднерусский поселок Елкино, где жила Анастасия Ивановна, Настя Силина. С ней Фролов был знаком заочно: на фронте получил от Насти несколько писем — после того, как совершил геройский поступок и стал личностью небезызвестной: о нем написали в газетах. Правда, потом она посылать письма перестала, но у Фролова осталась ее фотокарточка, и карточка эта очень

нравилась Серафиму, и он надеялся — а может, Настя все же обрадуется его приезду, может, даже — кто знает? — получится у них совместная жизнь... Однако Настя не то чтобы радости — оживления даже не высказала по поводу неожиданного появления Фролова, и Серафиму был дан полный «от ворот — поворот». И уж собрался уехать огорченный, загрустивший Фролов и даже в поезд сел, но... остался — что-то заскребло в душе, не позволило бросить поселок, где жила такая безразличная к нему Настя.

«...Я подвиг, оказывается, совершил»,— с простодушным удивлением сообщает Фролов понравившемуся ему человеку. Сообщает, вспоминая фронтовой эпизод, как раз и положивший начало переписке с Настей. Фраза эта у актера менее, чем Куравлев, органичного могла бы оказаться именно фразой, прозвучать натужно-кокетливо. В фильме она звучит так, что не закрадывается ни малейшего сомнения в ее полной естественности и подлинности. Кстати, здесь опять-таки нельзя не вспомнить Пашку Колокольникова из фильма «Живет такой парень», который отогнал в безопасное место пылающую, вот-вот готовую взорваться машину, а потом никак не мог складно рассказать приезжей корреспондентке про охвативший его в тот момент высокий душевный порыв.

Нет, куравлевские герои в этих эпизодах не рисуются и не так уж косноязычны они, словесно неповоротливы, чтобы не уметь рассказать о том, что с ними произошло. Суть в том, что Леонид Куравлев обладает счастливым и нечастым актерским свойством — он умеет сыграть предельно обостренную совестливость, душевное подвижничество не как поражающий воображение нравственный феномен, а как изначально естественное свойство здоровой и цельной человеческой натуры, которое его герои умеют сохранить в себе, не растратить, а закалить в жизненных ненастьях и испытаниях. Есть люди, да я сам таких знаю, которые несут свою самоотверженность, как некий сладостный крест, и, совершая самоотверженные поступки, упиваются ими и от других ждут, требуют упоения. В общем-то, всякая самоотверженность заслуживает уважения, но когда она несколько экзальтированна, как бы искусственно взвинчена, где-то в глубине души помимо воли закрадывается сомнение в ее надежности, рождается настороженность: а как-то повернется дело в самый решительный, самый трудный момент?.. Фролов живет как живет, иной жизни для себя представить не может, и чего тут рассуждать про подвиг, если в критически сложившихся обстоятельствах он поступил в соответствии со своим душевным импульсом, душевной интуицией — и не более того? (К слову сказать, подобные характеры всегда интересовали русское искусство. Они находили свое высшее, совершенное выражение в таких, например, созданиях, как капитан Тушин Толстого. Как видим, творческие поиски артиста Куравлева имеют прочные основы и корни.)

Фролов просто оставался собой — и на фронте, и после войны, когда понял, что «он уж, наверно, и не любил Настю, он жалел ее». Если б просто любил — уехал бы, чтобы вылечиться от безответного чувства. Но «жалость сильнее любви и всяких других чувств... Без жалости человек не человек. А уж никакого русского человека и совсем нету без жалости». Травма, нанесенная войной, отделила Настю от людей, замкнула в себе, а бо́льшего несчастья, как полагает Фролов, не бывает. Так может ли он уехать от человека, отягощенного таким душевным недугом,— уехать, не сделав все возможное, чтобы этот недуг излечить?

Прикрикнет Настя, опять, мол, ты, Серафим, пришел, ну чего тебе надо? —

один, другой, третий раз прикрикнет... И в какой-то момент ощутите вы раздражение — да что этот Серафим, блаженный или зануда? Или и то и другое вместе?! Зачем так назойливо лезть на глаза человеку, который и видеть тебя не хочет? Но вот улыбнется мимоходом Фролов—и обезоружит вас своей улыбкой: столько в ней наивной и чистой веры в то, что от душевной его теплоты нельзя в конце концов не оттаять, что токи доброты, исходящие от одного человека, не могут оставить другого человека безучастным. Подойдет к автобусной остановке, подгадавши так, чтоб одновременно с Настей, скажет что-нибудь вроде: «С дождичком вас, Анастасия Ивановна!» — и вы уже корите себя за то, что, пусть ненадолго, близоруко приняли за назойливость прекрасное, самоотверженное душевное упорство и постоянство...

А Серафим — он снова медленно, то ли делая усилия, чтоб не повернуть обратно, то ли нарочно сдерживая шаг, чтоб не побежать вперед сломя голову,— бредет к Настиному дому: что поделаешь, если он — необходимый для нее человек, хоть она пока и не понимает этого. Если именно он должен объяснить Насте, что «может, кто и хотел бы отделить человека от человека, но настоящий закон тянет их друг к дружке».

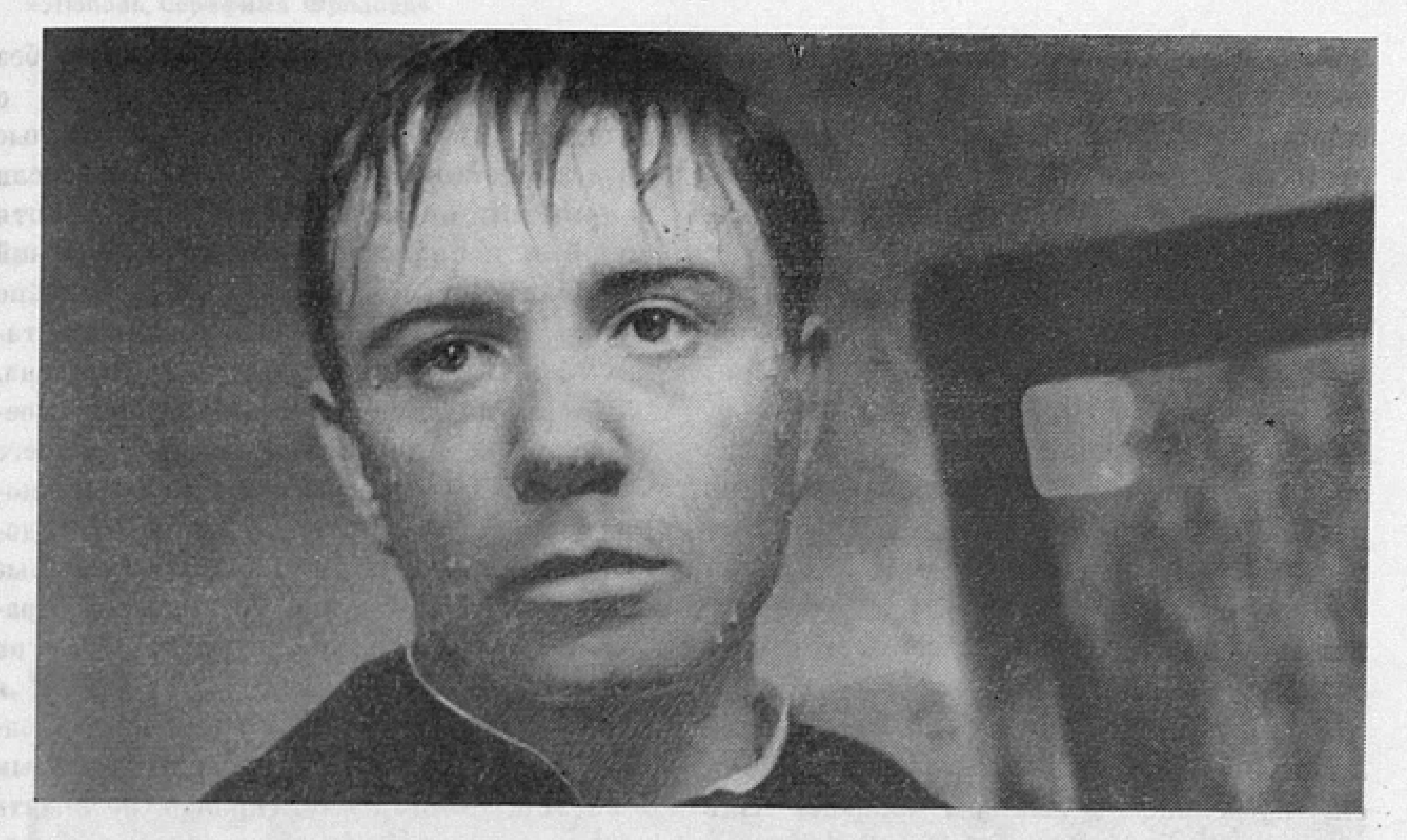
●

Мысль эта становится главной в фильме «Любовь Серафима Фролова». Фильм этот снова вводит нас в круг различных соображений о самоотверженности и практицизме, о душевности и деловитости, которые высказываются сегодня в нашем искусстве и публицистике. То экономисты, социологи затронут их в своих сугубо научных статьях, то окажется причастной к ним эмоциональная в основном дискуссия о лирических и аналитических корнях сегодняшней «сельской» прозы. То фильм, спектакль, повесть продолжат многоплановый разговор, еще раз свидетельствуя о его непраздности и насущности.

«Любовь Серафима Фролова». Настя — Т. Семина, Серафим — Л. Куравлев



«Любовь Серафима Фролова». Серафим — Л. Куравлев



К примеру, на нынешние московские гастроли Ленинградский академический Большой драматический театр имени Горького снова привез который уж год идущий спектакль «Я, бабушка, Илико и Илларион». Вроде бы и не из самых громких удач БДТ этот спектакль, а посмотрите, как взволнованно реагирует на него зрительный зал — не менее взволнованно, чем в дни премьеры. Думаю, что основная причина такого стойкого успеха — в обаянии душевности, которое излучает спектакль, в нравственной прочности, которой надежно скреплена смешная, въедливая и трогательная дружба двух стариков грузин, сыгранных прекрасными актерами Сергеем Юрским и Ефимом Копеляном.

Или вот еще: недавно посмотрел совершенно очаровавшую меня мультипликацию «Крокодил Гена». Она про молодого крокодила, который работал крокодилом в зоопарке, а вечерами дома, в одиночестве, грустно курил свою трубку или пускал мыльные пузыри. Однажды, вот таким неуютным вечером, он написал и расклеил по городу объявления о том, что молодой крокодил очень хотел бы завести друга. А то ведь что за жизнь? Служит вместе с медведем, жирафом, но в положенное время все покидают зоопарк и расходятся по своим углам... И вот вскоре в дверь квартиры с располагающе доверчивой надписью «Гена» постучалось некое существо, случайно завезенное из заморской страны в ящике с апельсинами. Существо было маленьким, лопоухим, смотрело на мир испуганно удивленными глазами и называлось Чебурашка. Оно само не знало, что оно такое, и очень забеспокоилось, сникло, узнав, что даже в энциклопедии чебуреки есть, Чебоксары есть, а вот Чебурашки нет. Теперь уж, наверное, ни Гена, ни кто-нибудь другой с ним дружить не будут. Однако крокодил, стосковавшийся по душевному участию, чуть было трубку не выронил из своих крокодильих зубов — как же так, мол, не буду дружить, очень даже буду. И вообще оказалось, что в городе немало желающих откликнуться на Генин призыв.

Вот и Серафим Фролов втолковывал душевно огрубевшей, хватившей на

войне лиха Анфисе, которая, бравируя своей самостоятельностью, в сущности, жадно тянулась к простому человеческому общению: «Все живое объединения ищет, вместе ходит, друг к дружке тянется».

На первой взгляд, странноватое, конечно, сближение — Серафим Фролов и мультипликационный крокодил Гена, но, честное слово, не столь странное, каким кажется на первый взгляд. Коль скоро авторы этих лент, такие очевидно разные художники, с таких очевидно разных сторон подступаются к одному и тому же, значит то, к чему они подступаются, действительно заслуживает пристального внимания.

Жизнь у нас нынче расписана едва ли не по минутам, темп ее увеличился предельно — слишком многое надо успеть. И мы успеваем по-настоящему много, только не забудем при этом, что человеку жизненно необходимо душевное участие, необходимо, чтобы его выслушали, поняли.

Фильм «Любовь Серафима Фролова» как раз тем и привлекателен, что эмоциональным, духовным средоточием его оказался образ человека, способного сближать, душевно объединять людей, рассеивать невеселое убеждение, будто так уж сложилось — «человек относительно другого человека», и ничего с этим не поделаешь. Значит, нужный, полезный обществу человек Серафим Фролов...

●

Нужный, полезный обществу человек и Олег Прончатов, директор крупной сибирской сплавной конторы, герой последней повести Виля Липатова «Сказание о директоре Прончатове». Виль Липатов с глубокой симпатией и пониманием написал о человеке, не только любящем свое дело, но и прекрасно умеющем его делать. Писатель отдает себе отчет в том, как опасен бытующий еще у нас тип работника, отважно и без особых раздумий берущегося за то, о чем он имеет самые приблизительные представления. Сколько вреда принесли и приносят они своей бестолковой, хотя порой и исполненной благих намерений «деятельностью» и как действительно важно отыскать в жизни, противопоставить им такого вот Олега Прончатова.

Писатель решительно на стороне своего героя. Прончатов не скрывает своего желания быть утвержденным в должности директора, предпринимает для достижения этого поста весьма энергичные шаги. Что ж, это его неоспоримое право, ибо совершенно очевидно, что он поставит дело, как никто до него. И я готов согласиться с такой постановкой проблемы и, следуя за Липатовым в восхищении героем, стараюсь не видеть какие-то мелкие непривлекательные черточки Олега Олеговича. Пока... пока не начинаю замечать, что этих черточек что-то уж слишком много, а писатель беспечно закрывает на них глаза, все прощает Олегу за его умение работать. И душевную грубость, нетонкость, что достаточно больно ранит окружающих, и известную расплывчатость нравственных критериев, позволяющую, скажем, из сугубо личных соображений послать в область заниженные сводки о выполнении плана, и отсутствие прочных внутренних контактов с людьми...

Как непохож на него наш Серафим Фролов, человек от природы внутренне деликатный, чуткий, как барометр, на чужую неустроенность и чужую боль.

Оба — и Фролов и Прончатов — хорошие, необходимые люди, а вот сведи их вместе — не найдут общего языка. «Деловой человек» — утверждает Виль Липатов, размышляя о герое, который сконцентрировал бы в себе наиболее существенные, определяющие время черты. «Нет, душевный человек» — внутренне спорят с ним писатель Николай Евдокимов и режиссер Семен Туманов.



Однако так ли уж неизбежно это противостояние героев, их духовная, психологическая несовместимость? А может, это не столько герои, сколько их авторы виноваты в том, что Прончатов и Фролов, каждый из которых по-своему привлекателен, словно бы движутся по непересекающимся орбитам?

Вернемся, однако, к фильму «Любовь Серафима Фролова».

●

Повесть Евдокимова имеет прочную бытовую основу, ее ситуации, характеры, взаимоотношения, юмор неразрывно связаны с вполне конкретным жизненным укладом небольшого поселка Елкино. Фильм начинается противоречиво, двумя заставками, сделанными в совершенно разных стилистических ключах. Первая — романтически условный план — причитания Насти по погибшему воину, вторая — строго документальные кадры, запечатлевшие возвращающихся домой фронтовиков. Может быть, авторы найдут способ органически сплавить эти, казалось бы, художественно несоединимые манеры? По ходу киноповествования выясняется — нет, не находят способа; но и двойная заставка была не случайной, появилась отнюдь не по недосмотру: в фильме присутствуют и бытовое начало, и, назовем его так, романтически условное.

Сперва кажется, что лента, следуя за повестью, будет внимательна к деталям, жизненным подробностям — так обстоятельно сняты оператором К. Петриченко и поселковая улица, и маленькая железнодорожная станция, и бесхозный, заваленный всякой всячиной склад, куда назначили заведующим Серафима Фролова.

Но вот эпизод гибели Солдатки, старой фронтовой лошади, что приблудилась к складу, почуяв пропитавший гимнастерку Серафима знакомый ей пороховой запах. Однажды она исчезла. Фролов, так умеющий привязаться ко всему живому, особенно неприкаянному, нуждающемуся в заботе, ласке, отправился

искать лошадь и нашел — в луже крови, с распоротым брюхом, при последнем издыхании. Солдатка наступила в лесу на неразорвавшуюся мину. Так в повести. В фильме Солдатка грациозно, с радостным ржанием бежит мимо стройных сосен на фроловский зов, и вдруг — взрыв, облако дыма, искаженное горечью лицо Серафима. Наверное, авторам показалось неэстетичным показать сцену так, как она описана в книге. Они отказались от «грубой прозы», решили сцену в ином ключе, красивее, «романтичнее» что ли...

В условно-поэтическом ключе подается и многое другое, вплоть до характеров. Хотя есть в фильме и резкая, терпкая струя грубоватого, на предельной густоте красок взятого натурализма. Таковы хотя бы все скандалы, происходящие между вернувшейся фронтовичкой и ее пребывавшим в домашнем тепле мужем. Тут режиссура С. Туманова грубовата, напориста, ставит нас на самую грань художественно допустимого. И это создает определенный стилевой разнобой. Потому что женские образы в фильме, особенно Насти и Марьи, намеренно приукрашены, «высветлены», как теперь принято говорить. Женщин этих, через жизнь которых неизгладимо прошла война, играют хорошие актрисы — Т. Семина и Ж. Прохоренко. Но слишком уж они в этой ленте... киногеничны что ли для своих героинь, слишком по-современному, по-кинематографически привлекательны. В результате характеры порой теряют свою жизненную, бытовую конкретность. Режиссер и оператор снимают героинь в различных эффектных ракурсах: то улыбается молодое лицо, залитое потоками солнечного света, то мы видим полные грусти глаза сквозь элегическую пелену дождя... Вспомните, как появляется Марья — Жанна Прохоренко на крыльце фроловского дома (Серафим случайно встретил и приютил ее с детьми, чтоб не на вокзале ночевали они в ожидании поезда). Появляется она легко и воздушно, едва касаясь ногами земли, простенькое платье сидит на ней элегантно, эффектно, большие глаза смотрят на Серафима из-под длинных красивых ресниц загадочно-благодарно. Полно, да точно ли это та самая Марья, которая одна одевает и кормит не только своего ребенка, но и детей погибшей сестры, Марья, которая еще несколько часов назад тряслась в грязном, прокуренном вагоне, падая от усталости, да еще приглядывая за кучей голодных ребятишек? У нее и родные погибли, и имущество сгорело, а совсем недавно ее еще обокрали... Но разве дано нам в чистенькой, «выглаженной» женщине, которая предстает на экране, увидеть человека, пережившего столько бытовых трудностей и горя?! А может, нездешняя красавица эта — просто некий божественный дар Фролову за его праведность?

Может статься, что и так, ибо режиссер, не довольствуясь земной добротой и земной человечностью Фролова, временами как бы начинает склонять его... к святости, предлагает играть одно статичное возвышенно-благостное состояние. Л. Куравлев, как мне кажется, сопротивляется, и во многом успешно, попыткам соорудить нимб вокруг головы его героя: то кепочку-блин обыграет, никак с нимбом не сочетающуюся, то окрасит юмором пресновато-добродетельную фразу, то еще какой-нибудь яркой, точной и зримой деталью поведения вернет повествование на грешную землю. Но, разумеется, возможности артиста в этом смысле не безграничны, и под конец ленты его герой тоже в чем-то утрачивает осязаемость, конкретность.

В доброй интонации картины все явственнее начинают звучать нотки умиленности, благостности. Эти нотки есть и в повести, но в фильме они значительно усилены. И режиссерскую мысль к концу можно прочесть и таким обра-



зом: мол, будьте добрыми, внимательными друг к другу — и все станет хорошо, все само собою устроится.

К такому прочтению толкает и то обстоятельство, что в фильме Фролову все же, кажется, удается завоевать Настино сердце (снова награда за праведность? — не много ли, тем более что награды все одного плана), тогда как в повести умиротворяющего финала не было.

Веет от всего этого благородным и возвышенным, но все же прекраснодушием, которое, как мне кажется, в борьбе с делячеством, нравственной невоспитанностью и глухотой не очень надежный союзник. Кстати, в повести «Необходимый человек» есть подзаголовок: «Из жития прекраснодушного Серафима Фролова». Там он, мне кажется, носит несколько иронический оттенок. Из фильма же ирония в значительной степени ушла.

Правда, просчеты замысла (на мой взгляд, это именно просчеты, идущие от известной концептуальной заданности) не определяют нравственных, художественных результатов фильма. Но сказать о просчетах этих важно хотя бы потому, что они, как и в противоположном случае с липатовским Прончатовым, характерны не только для рассматриваемого произведения.

●

Добрая, ободряющая улыбка, вовремя сказанное слово участия — как это важно для взаимообогащения человеческих душ! Но можно ли только в этих прекрасных проявлениях человечности видеть панацею от всех бед, чуть ли не единственное эффективное средство против всяких сложностей и невзгод? Я вот, к примеру, журналист, и вместе со своими коллегами, в меру сил, хорошо ли, худо ли — судить не мне, но пытаюсь делать нечто доброе и нужное людям. Однако как бы я осуществлял эти попытки вне профессии, вне своего д е л а — решительно затрудняюсь представить. Дело есть дело, и именно в нем человек, в первую очередь, проявляет себя не

только талантливым или бездарным, но и добрым и недобрым, нравственным или безнравственным, самоотверженно озабоченным судьбами людей или равнодушным к ним. А если дело не дает возможности проявить свои нравственные потенции, то для всякого душевно здорового человека это есть, на мой взгляд, предмет если не страданий, то, во всяком случае, серьезной озабоченности.

Серафим Фролов — заведующий складом, Настя — кассирша в бане, занятия их могли бы быть другими, ничего существенного в их судьбе это не изменило бы. Так уж построен, задуман фильм, что работа героев почти никак не влияет на их нравственный облик, на те духовные проблемы, которые перед ними встают. И не случайно, видимо, а в полемике с произведениями, где, как мы уже видели на примере липатовского Прончатова, намеренно, почти программно деловитость оторвана от душевности, дело, умение творить его противопоставлены доброте. Но только верна ли, закономерна ли такая резкая альтернатива? Не как жизненно возможная нравственная коллизия, действительно нередко каждым из нас наблюдавшаяся, а именно как п р о г р а м м н а я, поднятая до значения руководящей идеи? На мой взгляд, есть в такой альтернативе нечто надуманное, логически сконструированное, упрощающее реальное многообразие жизни.

Я знаю произведения, где, скажем, профессия главного положительного героя не упоминается демонстративно, принципиально. Или где герой, сменивший множество профессий и ни на одной толком не остановившийся, едва ли не на этом именно основании оказывался лучшим из всех, и ему автор отдавал все свои симпатии.

То есть логика такова: пускай не нашел себе делового применения, зато сохранил душу живу, не растратил ее в суете повседневности.

Лично мне как-то малосимпатична верность себе, сохраненная таким малообременительным способом. Она так же недорого стоит, как и убежденность, идущая... от незнания, от слепой веры, убежденность, которая столь не уверена в себе, что словно бы не решается пройти испытания реальными противоречиями и сложностями действительности.

Повторю, это подчеркнутое невнимание к тому, как нравственный мир человека проявляет себя в конкретных общественных связях, имеет, наверное, отчасти полемическую основу. Оно идет от справедливого неприятия произведений, где категории нравственные игнорировались вообще, а человек оценивался только по его производственным показателям и степени участия в общественной работе. Однако, когда же серьезное и глубокое искусство рождалось из решения задач сугубо литературно-полемических? И многим ли лучше станет «производственный» штамп, если его вывернуть наизнанку?

Да, оказавшись во власти «производственного» штампа, художник может не заметить, что в его наиположительнейшем герое живут задатки беспринципного карьериста. Но и противоположная односторонность несет в себе риск проглядеть нечто немаловажное.

Доброта — вещь достаточно хлопотная. Проявляя ее, всякий раз берешь немалую ответственность на свои плечи. Доброе пожелание, добрый порыв — это существенно, но добрый п о с т у п о к, на мой взгляд, бесспорно, существеннее. А для поступка нужны не только отзывчивость, благожелательство, но немалое душевное усилие, и, что ни говорите, умение сделать дело, попытаться на практике реализовать благородно задуманное, при этом мужественно приняв на себя все последствия своих действий. Противопоставляя же нравственные достоинства деловитости, не открываем ли мы лазейку для тех,

кто способен ограничиться и такой программой: я посочувствовал, проявил понимание, деликатность, чуткость — и теперь чист перед собой, сделал все, что в моих силах. Делами же ворочать не мое амплуа. Это амплуа «энергично функционирующих» прончатовых. Не проглядеть бы завуалированное таким образом слишком обостренное опасение надорваться, желание, пусть не всегда осознанное, взять на себя меньше, чем мог бы, чем должен был взять.

●

Толкуя о Серафиме Фролове, об Олеге Прончатове, о том круге проблем, который с ними связан, приветствуя авторские поиски характера, наиболее полно выражающего тенденции времени, и сожалея об односторонности этих поисков, я менее всего склонен к рекомендациям на манер гоголевской Агафьи Тихоновны: «Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича...» Дело обстоит, естественно, гораздо сложней, и только чуткость художника к многообразным движениям живой жизни, очевидно, сможет уберечь его от умозрительной, концептуальной предвзятости в отношении к изображаемому.

И вообще, разумеется, совсем не ради рекомендаций писалась эта статья. А для того, чтобы еще раз вместе с читателем задуматься о вещах, которые нынче многих — и создателей искусства, и его «потребителей» — не на шутку тревожат, заботят. Фильм «Любовь Серафима Фролова» дает пищу для таких раздумий, и это делает его произведением с о в р е м е н н ы м.

Сколько воспоминаний!

Петрусь Бровка

«Ш т р и х и к п о р т р е т у». Авторы сценария К. Славин, М. Березко. Режиссеры В. Цеслюк, И. Пикман, Р. Ясинский. Оператор Ю. Иванцов. Композитор Л. Гедравичус. Звукооператор Л. Вежневец. «Беларусьфильм», творческое объединение «Летопись», 1968.

Многое стирается в памяти, остается только пережитое, выстраданное...

«Штрихи к портрету» — так назвали свой документальный фильм белорусские кинематографисты.

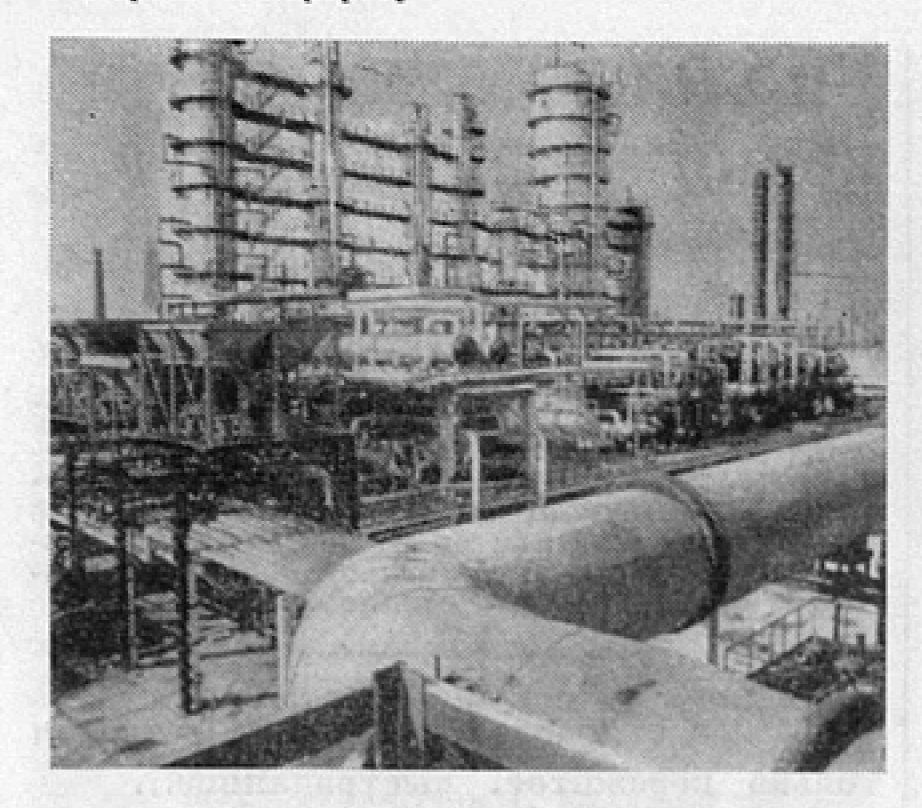
Зрители, подобные мне, зрители старшего поколения, просмотрев этот фильм, не могут не вспомнить свою юность, годы борьбы и созидания.

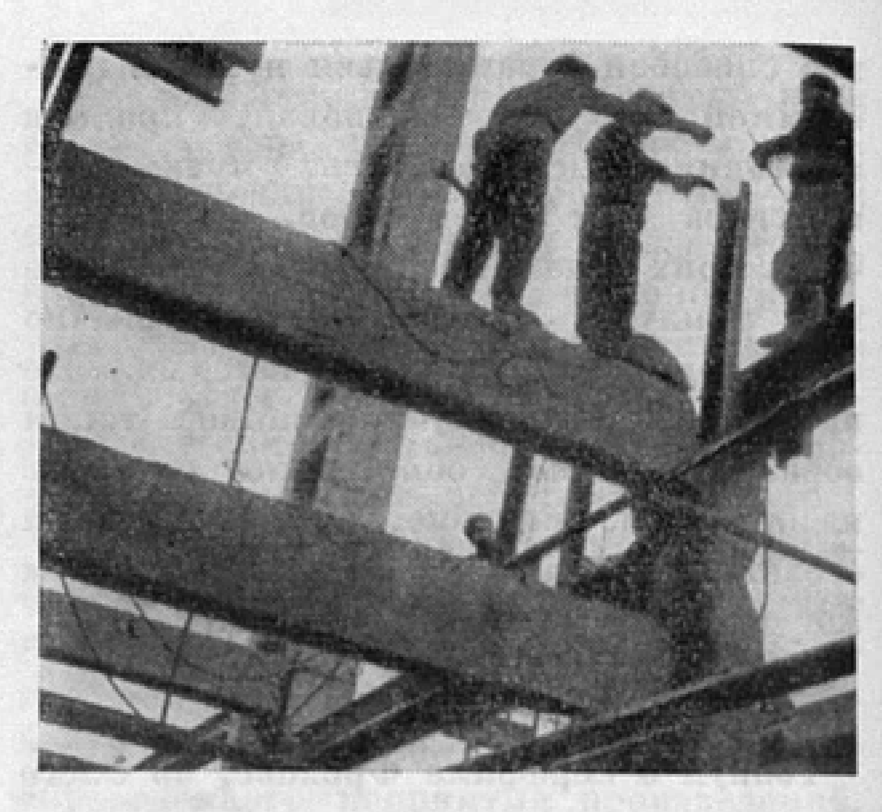
В фильме собраны уникальные кадры, снятые в разные годы: о Белоруссии, ее людях, событиях и фактах. И заслуга белорусских документалистов в том, что они сумели историю народа тесно сочетать в монтаже с современностью.

Крестьянин-бедняк Горемыкин решил сменить свою фамилию на Радостина. Он жил хотя и не рядом со мной, но я слышал об этом. Это было обыденным явлением в начале 30-х годов. Фамилия Горемыкин Пахому Степановичу больше не подходила...

Многое, что сейчас может у кого-то вызвать улыбку, тогда воспринималось, как событие грандиозное. На маленькой фабрике Белшвейпрома энтузиасты борьбы за экономическую независимость наладили производство закройных машинок, ранее ввозившихся из-за границы. Маленькая победа, но как ей радовались! Сколько она сегодня будит воспоминаний! И какими нелегкими были первые шаги: наступление на разруху, на болота. Люди были готовы на любые испытания ради новой жизни.

«Штрихи к портрету»





В фильме есть кадры, которые на первый взгляд кажутся и случайными, но за ними всплывает эпоха, волнующие события.

Знаменитое Негорелое! Мало кто знает теперь эту маленькую станцию, а когда-то здесь мы встречали, приветствовали Анри Барбюса, Максима Горького, Валерия Чкалова. Кажется, это было только вчера... А с каким интересом смотрятся сейчас кадры белорусской кинохроники из журнала, шедшего буквально перед самой войной!..

В новелле «Испытание» меня очень взволновало одно место. Авторы фильма узнали, что моего земляка Пахома Степановича Радостина вместе с внуком и 120 односельчанами гитлеровцы сожгли живьем. И как залечить такую страшную рану: 2 230 000 жителей потеряла моя республика в минувшей войне!..

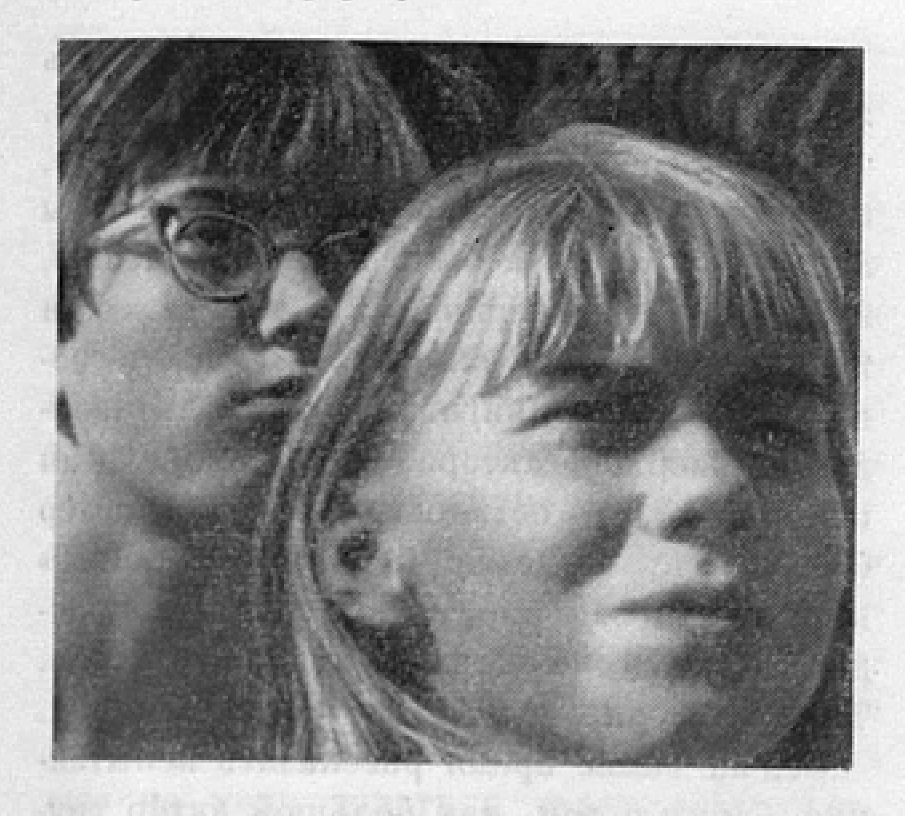
«Память сердца» — название одной из новелл. Неумолимы годы на счетах времени, уносятся в забвение многие события, факты. Но не скудеет память сердца. То, что казалось уже прошедшим,

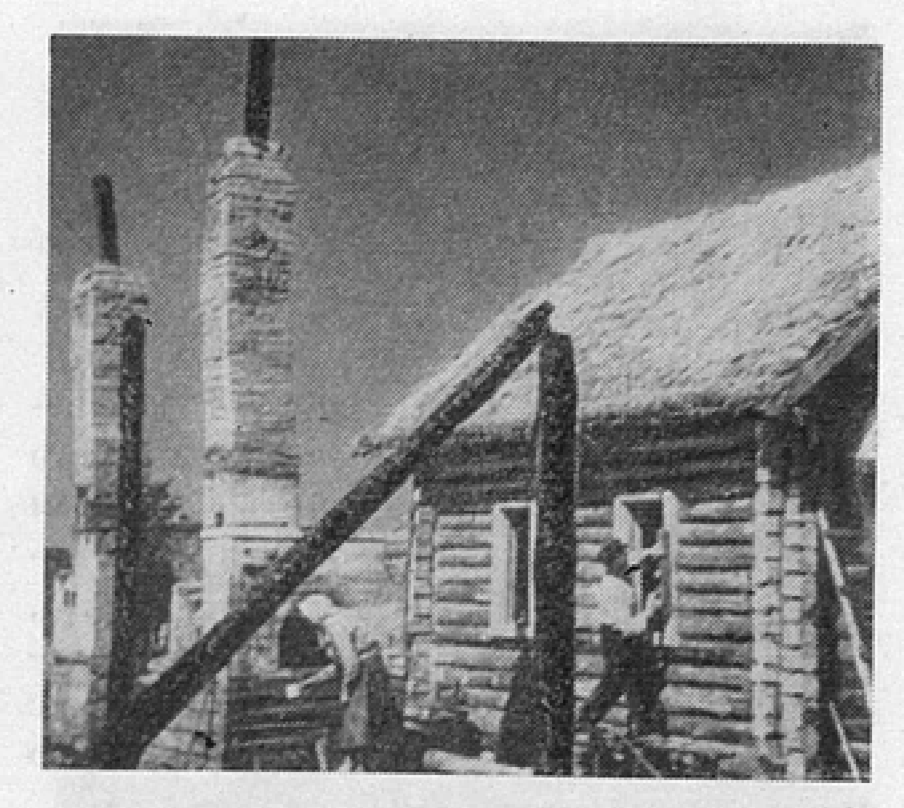
«Штрихи к портрету»





«Штрихи к портрету»





вдруг внове оживает, тревожит и ранит душу. Плачущая женщина... У самолета суетятся операторы. По трапу спускается другая женщина. Встреча... Через четверть века нашли друг друга партизанские дети сестры Кабановы.

Нынче в кино часто снимают скрытой камерой. Здесь кинодокументалисты не прятали свои аппараты. Объектив сам по себе бесстрастен, но в руках художника он стал средством выражения взволнованных чувств и мыслей. И так на протяжении всего фильма.

В новелле «Штрихи к портрету», завершающей фильм, камера ведет наблюдение, остро выхватывает из жизни народа самое дорогое, создает запоминающиеся человеческие портреты, которые дают как бы обобщающий облик нашего современника. Это рассказ о сегодняшнем дне моей Белоруссии, и правильно сделали авторы, что сняли они эту новеллу в цвете. Краски в фильме неярки, сдержанные и тихие, как наша природа, как пейзажи Бялыницкого-Бирули. В начале и в конце новеллы мы видим девочку, звонящую в школьный колокольчик, и тут же нам показывают силуэт колокола — мемориального памятника Хатыни. Не правда ли, такое замкнутое композиционное построение — прием, пришедший из поэзии,— действует здесь безотказно, как в хорошем стихотворении...

Купола Новополоцкого нефтеперегонного завода и купола старинного собора Софии в Полоцке. Дети идут в школу... в первый класс, и одинокая могилка: «Маша Новикова, 6 лет. Убита фашистами» ...

Как нельзя пересказать стихи, так, пожалуй, и не перескажешь виденного на экране, ведь авторы шли от эмоции к разуму и передали нам свою взволнованность.

Фильм хроникально-документальный, но весь строй его поэтичен. Этому способствует и сопровождающая его своеобразная музыка.

Картина «Штрихи к портрету» выпущена накануне юбилея моей республики. И я уверен, что снятые сегодня кадры через много лет будут с таким же интересом смотреться, как и кадры начала нашего пути.

50 лет — сколько воспоминаний!..

Путь к полифоничности

Л. Гуревич

Прежде чем писать об артисте, я, как водится, исправно пересмотрел фильмы с его участием. Попробовал прочесть все о нем написанное, это оказалось нетрудно: написано о Жантурине не по заслугам мало. По традиции полагалось, наконец, повидаться с героем очерка, познакомиться с ним, побеседовать. Но я уже давно знаю Нурмухана Жантурина...

Со знакомства и хочется начать.

Без малого четыре года назад я и мой коллега — режиссеры-дебютанты — пригласили Жантурина сыграть небольшой эпизод в нашей картине «Самая послушная». Сто — сто двадцать метров, 6—7 кадров; по кинематографическим меркам совсем немного, 2—3 съемочных дня. Мы тревожились: известный актер мог не согласиться «размениваться на мелочи». Он согласился.

Жантурину предстояло сыграть секретаря райкома партии, на прием к которому пришла выпускница школы. В руках у застенчивой девчонки было заявление: она писала, что хочет после окончания школы «укреплять сельское хозяйство»,— в то время как ее ждала государственная путевка в дальний город, в университет. «Значит, учиться дальше не хочешь?» — спросил секретарь. «Я хочу укреплять»,— затверженно ответила девчонка. «Кого?» — раздражаясь, спросил секретарь. «Сельское хозяйство»,— не отвела она глаз... Догадаться было нетрудно: в приемной сидела довольная собственной хитростью мать. Но секретарь оказался хитрее — он поблагодарил мать за отличное воспитание дочери, пожал руку и пообещал отправить дочь укреплять хозяйство, но... далеко от дома, в соседнюю братскую республику. Мать немедленно выдала себя.

Вот и все... Легко сказать «все». Очень хотелось нам, неопытным режиссерам, чтобы наш персонаж был и умен, и лукав, и легок, и проницателен. И вообще, чтобы не было штампа, а было забавно, смешно, изящно, умно, сдержанно, и так далее, и так далее... Нагрузив таким образом сцену, мы сначала пригласили на роль молодого, красивого актера. Сняли, поглядели на экране и — остановились. Наш актер был легок, и весел, но «вот я каков» кричало на экране, и все было неправдой. Эпизод необходимо было переснять. Так Жантурин стал для нас спасителем.

Сейчас самое время рассказать испытанную байку о том, как большой актер трудился в маленьком эпизоде, как он искал, отбрасывал, потел. Но Жантурин не потел. По-моему, он не искал — он находил. Смысл эпизода он понял сразу, а наше пожелание «не переиграть», стал сам облекать в пластическую форму. Что мы могли подсказать для реализации этого «не переиграть»? Ну, «мягче», ну, «легче» и всякие иные слова. Актер же сразу поймал главное: «между делом». Именно так — среди всех прочих забот, на исходе трудного дня, в хлопотах посевной, когда за окнами гудят автомашины и скачут конные вестовые, когда палит жара и неизвестно, что еще случится до вечера... Жантурин предложил начать сцену с момента, когда, оставшись один после очередного посетителя, секретарь подставил вспотевшее лицо под струю беспомощного вентилятора. Неважно, что кусок при монтаже попал в корзину! — интонация была схвачена: усталость тут же сменялась подобранностью в ответ на стук в дверь. А далее секретарь был и ловок, и лукав, но и в нем, и в нас не пропадало ощущение озабоченности, этого прочного второго плана роли, который иногда прорывался наружу. То это был оттенок раздражения бестолковым упрямством девочки (а не просто игра с ней). То быстрая реакция в конце разговора: Жантурин не позволял себе победительного торжества над раскричавшейся матерью.

Пряча улыбку, он вызывал секретаря и сухо просил вызвать машину отвезти посетителей: у женщины грудной ребенок.

А юмор? — спросите вы, где же он? Но парадокс, открытый для меня Жантуриным, в том и состоял, что юмор появлялся, когда о нем переставали усердно печься. Он рождался сам при точно выбранной ситуации и правдивом поведении артистов. «Вы воспитали отличного человека!»— говорил растроганно Жантурин. «Да что я, она сама»,— охотно подыгрывала мать. А подвох, замысленная секретарем хитрость уже висели в воздухе и заставляли предвкушать результат. Жантурин успевал еще по ходу делать и «воспитательные» пассы: он вел всю сцену для девочки. Это для нее он «ломал комедию», все время обращаясь к ней за поддержкой — «правда, Гуляим?» — и как бы вскользь обнажая ей самой неприглядность и ложность ее положения.

В таком самоигральном, как говорится, куске было легко вдосталь накупаться, создать эдакий «театр для себя». Но Жантурин и улыбку прятал, и ироничен был, однако деловитость занятого человека, попутно решающего несложную задачу, сняла с героя налет красивой проницательности. Это была правда поведения. Это было самоограничение мастера, понимающего, что годится для большой роли, но выпирает из эпизода. Это была профессиональность, ее высший уровень.

До сих пор я помню работу с Жантуриным как урок той истинной актерской полифоничности, без которой — убежден — сегодняшняя актерская школа немыслима. Я имею в виду не многообразие образов, созданных исполнителем, а многообразие жизни в рамках одного образа. На куцем пространстве нашего эпизода это качество артиста было видно особенно отчетливо.

А между тем обычно с именем Жантурина связывают иное: размах, яркость красок, темперамент, эмоциональную природу дарования. Совмещается ли одно с другим?..

Нурмухан Жантурин



Тут надо обратиться к истории. В первых киноработах Жантурина мне не нравилось многое. Теперь я знаю — самому артисту тоже не нравилось многое. Но через это пришлось пройти...

Нурмухан Жантурин работает в кино около двадцати лет. Он никак не может сетовать на невнимательность режиссуры: за эти годы снялся почти в двадцати картинах. Прекрасная «загрузка», особенно если учесть, что артист до последнего времени интересно работал на сцене Казахского драматического театра. Казалось бы, жаловаться не на что. Но уровень ролей...

Нет, Жантурину не пришлось играть кабинетных служак или домоседов. Он отлично скакал верхом (даже дрался в конном бою), фехтовал кинжалом, без труда нес на руках женщину — никогда не нуждался в дублере-спортсмене. Его великолепные природные данные эксплуатировались экраном в первую очередь. Но нередко пластическая сторона роли оказывалась оторванной от ее психологической основы. Агроном Джоомарт («Салтанат») мог и не садиться на коня, на трибуне он выглядел



«Его время придет». Чокан Валиханов

ничуть не хуже. Скачка здесь была «антуражем», экзотическим дополнением. Для Кадара-мурзы, злодея из старинной легенды («Поэма о любви»), конь, поединок, набег были, напротив, естественной формой существования. Но и тут убедительного сплава не рождалось. Разрыв происходил с другого конца: артист жил достоверно во всех проходах, скачках и поединках, так сказать, физически. Но его пластика не была эмоционально насыщена, потому что слишком небогатым и поверхностным было духовное «я» персонажа.

Роль Кадара, в общем-то, исчерпывалась амплуа традиционного костюмного негодяя: гордеца, хвастуна, болтающего о чести и достоинстве, но в итоге — подлого убийцы из-за угла. Жантурин играл все это старательно, пылко, эффектно — не более того. Но его молодость и горячность и в этой роли принесли ему успех.

Мне вовсе не хочется представить дело так, будто сразу после выпускных экзаменов в Ташкентском театральном институте родился многосторонний и чуткий мастер, а режиссеры (или драматурги) не смогли стать вровень с ним. Нет, в ранних работах Нурмухана Жантурина видны следы ученичества. Однако стихийный темперамент покрывает порой недостатки техники или просто неглубокую трактовку роли. В эту пору Жантурину не довелось напасть ни на роль, ни на мастера, способных привить на природную ветвь эмоциональной подвижности привой расчета, мудрости, сдержанности. Жантурин в ранних работах не играл нигде дальше первого слоя актерской задачи, но от него другого и не требовали. Он не бывал противоречив, но от него этого и не хотели. Он не бывал, в конечном счете, правдив, но и этого не искали.

«Не искали», «не требовали», «не хотели»... Кто? Да прежде всего роли, характеры. Они все были в две краски: голубая и черная. Две ипостаси Нурмухана Жантурина прочно сложились в эти годы. Голубая — агроном Джоомарт (1955), черная — Кадар-мурза, и еще полнее — студент-медик Керим Саттаров в фильме «Дочь степей» (обе выпуска 1954 года).

Бог мой, каких только низостей не творил этот Керим! Добро был бы он только хвастуном и щеголем, всегда стремившимся стать первым. Но он еще специализировался на утаивании чужих писем. Сначала это была записка от любимого к девушке, которой домогался Керим. Дальше — больше. Повзрослевший Керим утаил похвальный отзыв авторитетов о научных опытах той же неотзывчивой девушки, чтобы выиграть ученый спор с ней. Он шельмовал и хитрил, пока не был разоблачен. Потом он, разумеется, оправдывался, извивался, но снисхождения не нашел и на седьмой части картины выбыл с треском из сюжета.

Простите несколько вольный тон. Рассказ об актере, конечно, не повод для иронии по адресу драматурга. Но ведь имен-

но на таких сюжетах снижается актерский диапазон, «заземляется» талант актера, губится его поэтический дар. Из оперных ханских доспехов Жантурин перекочевал в цивильное платье, но — так или иначе — в душевном плане сыграл то же самое. Ту же заносчивость и бахвальство, то же активное саморазоблачение негодяя, ту же серию бесчестных поступков. Не мудрено, что его персонажи были как бы биологическими носителями зла. А почему, отчего, какова биография зла, каковы мотивы и причины — анализу не было места. Не было места и синтезу противоречивых чувств, толкающих человека на тот или иной поступок. Ни актеру, ни его герою не надо было думать — вот что обидно!

С тех пор «отрицательное обаяние» пристало к Жантурину — не оторвешь. Спустя пять лет, в 1959 году, он вновь раз за разом играет двух мерзавцев. Полуинтеллигент Шалтай Демесинов («Однажды ночью») — трус, прикрывшийся цветастыми фразами, и инженер Султан Альжанов («На диком бреге Иртыша») — клеветник, циник и тоже трус — близнецы по духу. И напрасно костюмеры, гримеры и сам Жантурин напрягают все силы, чтобы сделать их не похожими друг на друга. Это был, по сути, тот самый отрыв формы от содержания, когда актер озабочен не столько созданием полнокровного жизненного образа, сколько поиском трюков и «находок» во внешнем рисунке — для вящей непохожести. Тем временем творческий дух артиста не получает пищи, душевный аппарат не разрабатывается. Играть просто: два-три тона. Обольститель — вино, фрукты, пылкие слова. Интриган — лесть, улыбка, обман. Пойман с поличным — изворачивайся, кайся, унижайся. А поскольку нужно кредо — оно всегда готово для честолюбивого эгоиста: когда наступит момент — хватай судьбу за гриву, бросайся ей на спину. Посудите сами, как играть человека, который подобный символ веры излагает всерьез, хвастливо и уверенно, без тени иронии?

Инженер Альжанов оказался двойником не только своего современника Шалтая. У него то же лицо, вернее, обличье, что и у прежних героев Нурмухана Жантурина. Как и Керим, вылетает он из сюжета в седьмой части и отправляется на этот раз под арест. И вот, в заключение, забавный пассаж...

Подлого хана, убийцу, рыцаря кинжала из-за угла, проклинает народ: «О, трусливый шакал!» Инженера Альжанова, рыцаря клеветы (тоже из-за угла) проклинает возлюбленная: «Ты шакал, настоящий шакал!»

Круг завершился. Пять реальных лет жизни артиста замкнулись для Жантурина в образе этого не слишком симпатичного представителя «животного мира».

Так развивалась линия «черных» героев Жантурина (если это можно назвать развитием).

А «голубая»? Она, правда, небогата персонажами, но и персонажи эти крайне бедны душевно. Агроном Джоомарт таит свое чувство к Салтанат. Его темперамент находит для себя иной выход — пламенную агитацию за распашку горных пастбищ. Этим он и утешился в трудный час, когда понял, что любимая испытывает к нему лишь дружеские чувства и верна своему избраннику. Спустя шесть лет Жантурин играет роль инженера Бекена Асанова («Сплав»). И опять Бекен тоже несчастливо любит, тоже «разряжает» свой темперамент, но уже в борьбе за новый сплав, и тоже в финале благородно отходит в сторону, уступая любимую ее истинному избраннику. Это уже как галлюцинация: голубые лики тоже сливаются в одно лицо. Круг опять замыкается.

Если читатель посмотрит подряд оба фильма, он, пожалуй, сможет упрекнуть меня в натяжке. Джоомарт и Бекен, на первый взгляд, не имеют ничего общего: Джоомарт ровен, его волнение скрыто, Бекен же — дерзок, резок, груб. И тем не менее, вновь повторяю — эти внешние, иллюстративные штрихи при всей разно-

«Салтанат». Джоомарт



характерности только обострили главное: схожесть ситуации обусловила схожесть типа эмоций; схематизм характеров привел к схематизму актерских средств.

●

Такова панорама первых работ Нурмухана Жантурина, и — хороша она или плоха — она составила его багаж, его визитную карточку. Работая над «Самой послушной», мы много говорили с Жантуриным о его судьбе: н а д о было пройти эту школу или ее п р и ш л о с ь пройти. Что же в самом деле было нажито, а что прожито артистом за эти годы?

Есть точка зрения, что любой жизненный опыт — на пользу. Этот взгляд на вещи в какой-то мере справедлив. Наш жизненный и профессиональный опыт остается с нами, во второй раз мы постараемся не вернуться на пройденный путь. Был ли бесследен для Жантурина его «двукрасочный» период? Разумеется, нет. По крупицам копилось ремесло, актерская техника. Жантурин почувствовал свою силу, обрел уверенность. Он познал внутренние пути к свободе на экране, к выразительности пластики.

В этом немаловажном для всякого артиста направлении годы первоначального тренажа, конечно, сделали полезное дело: бедность психологического рисунка ролей стимулировала поиски внешней выразительности. Впрочем, пластической выразительностью Жантурин был щедро наделен от природы, и шлифовка природного самоцвета началась уже с первой роли.

Роль чукчи Туматуге в фильме Марка Донского «Алитет уходит в горы» была постуденчески незрелая, но и по-студенчески яркая. Сильный, мускулистый парень, чуть увалень, чуть медвежеватого склада, с мягкой повадкой охотника, Жантурин был особенно хорош в драке с Алитетом, в других действенных мизансценах. Простодушие и прямота Туматуге, его наивные переходы от улыбки к горю пока еще напоминали этюд на тему «дитя гор». Но внешняя выразительность актера была несомненной, очевидны были его темперамент, его умение двигаться, его особая стать, сочетающая вальяжность и взрывчатость. Молодой актер почувствовал, а опытный режиссер помог выявить пластические возможности роли.

К слову сказать, режиссеры и операторы не сразу научились снимать Жантурина. Не сразу поняли, что очень крупные планы вредят актеру. Его выразительность в сочетании с повышенной «крупностью» на экране разрушают достоверность, создают эффект театральности. Средние и общие планы оказываются богаче. Жантурин знает это и умеет пользоваться общими планами: Чокан Валиханов («Его время придет») проходит по петербургскому ресторану в ритме угрюмом, колючем и рваном, он сам кажется злобным и одичавшим в чуждом ему мире. И тот же Чокан почти парит, когда бежит стремительно и плавно в толпе офицеров перед атакой на Аулие-Ата.

«Канатоходцы». Лазутчик



Наблюдая за Жантуриным на экране, легко увидеть, что деталь грима, аксессуары костюма и реквизита значат для него очень много. В своих работах актер часто начинает путь к образу от внешней характерности. Выразительность и правда его персонажей впрямую зависят от того, как они одеты. Широкие и коротковатые брюки Бекена Асанова в «Сплаве» делают его порой невыносимо неприятным. Зато стоило Чокану Валиханову надеть вместо фуражки казахский головной убор, и уже по-другому, звонко и беспощадно прозвучал его гневный монолог о «ценностях» мусульманского мира. Заговорил ли по-иному актер или услышали мы его иначе — не знаю. Но были в этом монологе страстность воина, напор победителя, истинность человека, изнутри разбивающего собственную скорлупу. Не в одной национальной воинской шапке тут, конечно, дело, но, мне думается, именно с нее все началось... Что уж тут поделать: ведущее начало в актерском «я» Нурмухана Жантурина — его пластическая сущность, а потому к ней приходится быть особенно чутким.

Но если бы масштаб артистического дарования можно было измерить лишь пластической выразительностью! И существует ли она сама по себе?

Тут-то мы и должны вернуться к вопросу, верно ли утешительное убеждение «все годы — на пользу»? В самом деле, как измерить тот вред, что несут актеру заштампованность, перепевы? Во что оценить непривычку к размышлению, к разносторонней, сложной оценке мира и людей? Как научиться писать тонкой кистью после мастехина? Так уж ведется, что актерские приобретения на виду, они заметны, о них говорят и пишут. А протори и убытки, как правило, скрыты от чужих глаз, хотя их ощущает каждый артист — в себе, в степени своей готовности взять очередной барьер: есть силы или нет? Жизнь, увы, не лабораторный эксперимент, и в ней не осуществишь конт-

«Джура». Тагай



рольного опыта: вот развитие актера, как оно протекало на самом деле, а вот идеальные условия — отличная драматургия, тонкая режиссура и т. д.

А между тем актер взрослеет... Уже более десяти экранных лет остались за плечами. Лицедею надоедают маски... Театральный репертуар знакомит артиста со всем богатством классики. Жизнь сталкивает его с проблемами истинно серьезными, людьми значительными. От природы Жантурину свойственно докапываться до первопричин, у него цепкий глаз, глубокий ум. В артисте складывается свое, собственное, не заемное. Этому своему хочет открыть выход Жантурин, ищет путь к роли от себя, а не от придуманного приспособления. В его портретах в «Сплаве» на крупных планах располневшего лица читаешь в глазах усталую опытность, не совпадающую с бурной «ажитацией» недалекого героя. Жантурин все чаще пользуется этим: всевидящая усталость, минутная пауза, прикрытые веки. Он очень хорош в подобные минуты даже в фальшивых ситуациях фильма «Сплав». Что в этом спокойствии Будды, в этой молчаливой суховатости? Не тоска ли по возможности в полную силу жить и думать на экране?

●

Кто же мешал артисту? Где прямые виновники, которых если нельзя наказать, то уж во всяком случае надо назвать?

А их нет. Можно предъявлять претензии к режиссерам, пользовавшим «типажно» талант Жантурина. Они сумели оценить его выразительное лицо и проглядели личность. Но вовсе не в них одних были истоки неудач. Человеческий и творческий потенциал Жантурина в течение многих лет не находил применения из-за художественных слабостей кино в Казахстане и среднеазиатских республиках. Преиму-

щественно (или даже только) в этом кино мог играть Жантурин: казах, с ярко выраженным национальным обликом. Но тогда, в начале 50-х годов, этот кинематограф еще искал себя, искал подступы к современности в наивных и прямолинейных сюжетах. Отражая некоторые общие беды всего нашего кино тех лет, он не избежал и догматизма, и велеречивости, и поверхностности.

Здесь и только здесь я склонен видеть истоки драмы Жантурина, его трудной актерской биографии. Сам артист не мог разрешить это противоречие. Но его внутренняя тяга к бо́льшему, жажда к иным глубинам прорывалась и в несовершенных драматургических решениях и образах. Тут-то и происходило истинное движение личности, здесь находились точки ее роста. Без них не было бы Жантурина шестидесятых годов с его подлинно интересными ролями, и прежде всего — Абакиром в «Зное».

Более всего на подступах к «Зною» дала артисту работа над образом казахского просветителя и гуманиста прошлого века Чокана Валиханова.

За эту роль он получил множество наград. Несомненно, тогда, двенадцать лет назад, они были заслуженными. Да и сейчас, с дистанции времени, можно считать картину значительной: в ней угадывалось начало иной природы творчества актера. Случилось главное — интеллектуальный артист, человек, умеющий и любящий думать, получил роль персонажа, тоже умеющего и любящего думать. Возник резонанс личностей. Не голое действие по мгновенному импульсу потребовалось от актера, но путь к нему. Не только серия поступков, но серия размышлений.

Все лучшие черты прежних героев Жантурина были в его Валиханове. Гнев, горячий взгляд, пятна на щеках — таков Чокан в минуты, когда обидчик оскорбляет его народ. Вспыльчивость, ярость, действенность — прежний Жантурин живет в персонаже. Но Валиханов умен — в этом новое для героев Жантурина. Отсюда его исполненное достоинства спокойствие: прищур, сдерживаемая улыбка, власть над собой и над противником. Это ново в Жантурине. Теперь ирония надолго станет его любимой актерской краской. Но пока, здесь, у Валиханова, она еще прорывается наружу в молодом задоре. Полон лукавства и озорства глаз Чокана, когда в словесном поединке переигрывает он английского сановника. Но вот и иной глаз Жантурина: мрачный и опустевший, угрюмо тяжелый взгляд сквозь стекло в каплях дождя. Конец надежде: император оказался ничтожным, проект реформ отвергнут. В мрачном отчаянии Жантурина — Валиханова — предощущение Абакира в «Зное», прозрение состояния человека, оцепленного неудачами. Это уже зрелость артиста.

Есть в этом фильме один кадр, одно короткое мгновение, которое показалось мне принципиально важным: Валиханов в бою. Он упруго движется, горячо говорит, жест и поза несколько аффектированы, речь страстная, постановка тела, головы — подчеркнутая. Все это близко его обычной манере. Но вдруг... В момент, когда царские пушки безжалостно уничтожают прикрывшихся камышовыми щитами казахов, Черняев спрашивает у Валиханова, не напоминает ли это ему «Макбета» Шекспира. Валиханов поражен: все его мысли о другом — о бессмысленном и жутком кровопролитии. «Мне, Михаил Григорьевич, сейчас не до литературных сравнений»,— произносит Жантурин. В этой фразе столько досады, а в глазах Чокана такая мука, что все понимаешь мгновенно. И заметьте, сказана фраза бегло, вполголоса, без нажима. И артиста мы видим на общем плане, а все тут есть, все сыграно. Это и кажется мне зерном сегодняшней стилистики Жантурина: правда без переборов, сдержанность вместо демонстрации темперамента.

К артисту приходит личное, выношенное постижение истины: искать в сильном слабость. У Жантурина с его блестящими природными данными «настоящего мужчи-

ны» этот принцип дает поразительные результаты. Когда в том же «Сплаве» героиня целует на перроне нелюбимого Бекена, лицо Жантурина, надлом его бровей поражают. Растерянность, тревогу, боль впитываешь с экрана. Нежность и слабость мужественных персонажей Жантурина — пронзительны. Его усталость таит силу. Его сдержанность чревата взрывом.

●

...«Его время придет» — так назывался фильм о Валиханове. Пришло время и для самого Жантурина. В жизни так бывает: человек и его судьба движутся навстречу— Стефан Цвейг говорил о «звездных часах» личности. Все, что Нурмухан Жантурин накопил за долгие годы работы в кино, ему вскоре пришлось отдать сполна. Пришла главная роль — Абакир в киргизском фильме «Зной» режиссера Ларисы Шепитько по мотивам рассказа Ч. Айтматова.

Эта роль — и расставание, и встреча. Расставание с прошлым — но все полезное из него подобрано до крохи. Встреча с новым — но без восторженности приобщающегося неофита, а с мудрым расчетом.

Впервые Жантурин играет не только и не столько историю существования своего героя на экране, сколько его предысторию. Несправедливо вознесенный в свое время и столь же несправедливо низвергнутый теперь, тракторист-передовик в исполнении Жантурина несет в себе и вину, и беду подобных людей. Абакир жесток и груб, Абакир отвратителен. Но Абакира жалко, Абакиру сочувствуешь. Испытываешь горечь и боль, когда он уходит из бригады, из жизни. Жантурин в этой роли впервые по-настоящему противоречив, он сложен, как сложна жизнь.

Посмотрите, как он ходит: согнуты плечи, опущены руки и громадный торс нависает над землей. Опухшие веки, небритые щеки, тяжелый взгляд. Пластика точно найдена актером и любовно взлелеяна режиссурой. Камень? Иссохший родник? Нет, жив человек, и страдает, и мучается. И если вырывается это наружу — то вырывается по-настоящему, по-человечески глубоко и сильно. Вот Абакир надевает на старую лошадь сбрую: ни слова нет в очень долгом кадре, но слов нам и не надо. Тут, наедине с собой, Абакир открыт: укатали сивку... И реплика в другой сцене, чуть слышная: «Старый я стал», — пронзительна... И скупая зачерствевшая нежность к Калипе завораживает в посторонних вроде бы словах: «Бурьян жжет, сопляк». ...Только три таких кадра позволяет себе Жантурин в фильме, но их достаточно, чтобы сообщить роли второй план.

Второй план... Есть еще и третий — ирония, знакомая ирония Жантурина, но теперь уже обращенная на себя: удел истинно умных людей. Мальчишка-прицепщик Кемель одним упорством выиграл поединок, Абакир в пыли и в поту сдался, не выдержал. «Ребенка в гроб загнать хочешь»?— говорят ему. «Как же, загонишь такого!» — отвечает Абакир, и где-то на дне глаз — горькая усмешка над собой.

Можно найти и четвертый, и пятый план... Артист вместе с режиссурой идет от обратного: он ищет и находит бессилие Абакира там, где он будто бы силен. И обретает силу в тех эпизодах, где формально Абакир немощен. Что такое пощечина Калипе?— испуг и растерянность перед первым в жизни неподчинением. И что такое тихая ласка к ней, вечером, в отблесках пожара?— неистлевшая, живучая жажда человеческого общения, непроросшие ростки доброты, хрупкие осколки нашей симпатии к Абакиру...

Казалось бы, многие внешние атрибуты Жантурина — Абакира сродни его прежним созданиям: бурный темперамент, порыв, экстатичность. Но общность эта — мнимая. Пластический аппарат артиста на этот раз не существует сам по себе, форма наполнена содержанием. И оттого даже в самой темпераментной сцене для нас становится важной не столько она сама, сколько ее корни. Не что сделал Абакир, а почему он это сделал.

...Жантурин играет вырванного из жизни человека бурно и мощно. Неукротимая обида, распаленная зависть прорываются в хамстве, насилии, цинизме. Ударить любовницу — просто. А вот заставить ее публично раздеться? Отчего бы нет? Издеваться над ученым сопляком — отчего бы нет? Абакир — Жантурин грудью останавливает трактор, пощечиной валит с ног женщину, но это агония, агония личности. Яростный крик раненого быка и стон раненой птицы сочетаются в Жантурине. Это характер. Это биография. И ее светлая символика в том, что, отдираясь с кровью и болью от прошлого, абакиры уходят безвозвратно, как и все, что их породило.

Мне думается, нельзя объяснить удивительную работу Жантурина лишь тем, что он созрел для нее, что выросла человеческая личность и был собран необходимый актерский багаж. Нет, процесс был обоюдным. Кино мужало вместе с литературой. Пришли иные люди, масштабы укрупнились. Играть в фильме по рассказу Чингиза Айтматова надо было иначе. Молодой режиссер Лариса Шепитько требовала, настаивала, помогала, тревожила.

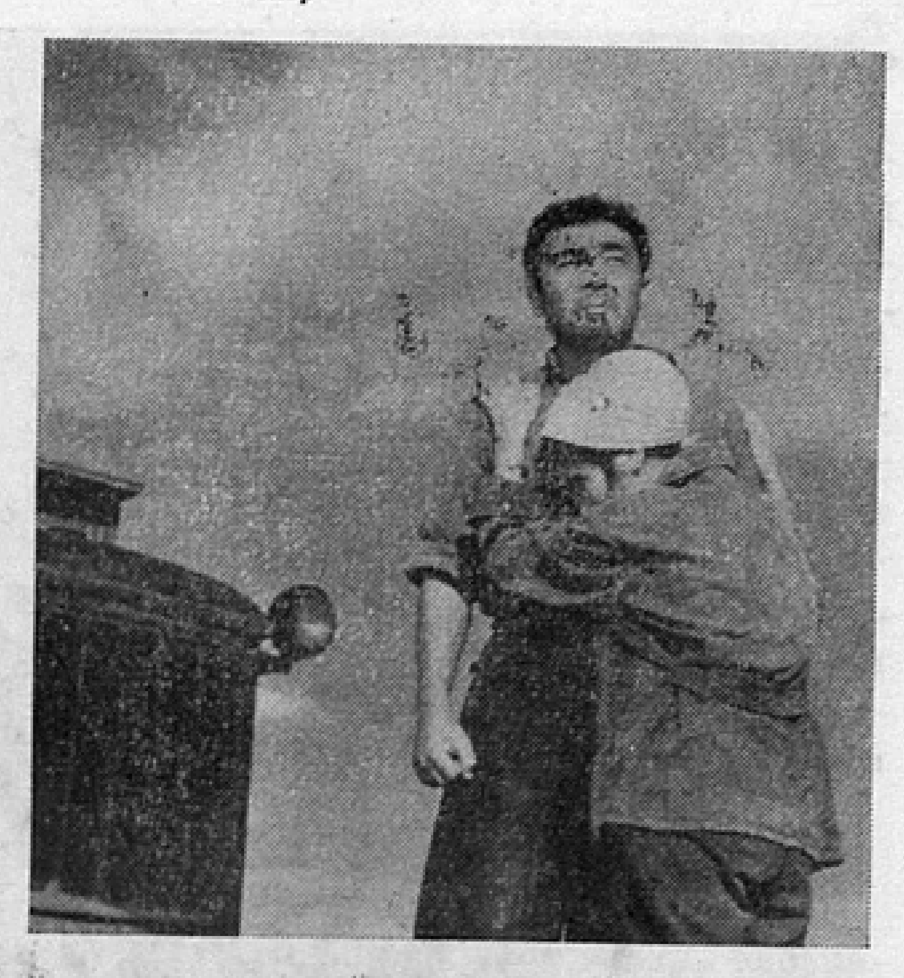
Но и это, пожалуй, не было главным в рождении образа Абакира. Менялась жизнь общества. Настойчиво и упорно проникало во все его сферы стремление обстоятельно разобраться в каждой проблеме прошлого и настоящего, докопаться до корней. Роль и фильм явились общественным событием. По законам обратной связи это придало сил артисту — он сделал свою лучшую работу. Пришел «звездный час».

И уже не лицедействовал Нурмухан Жантурин. Не белые лики, не случайные личины, а личность современника постигал он и вкладывал в это свое истинное «я», свою личность.

●

Самое трудное испытание для творческого человека — испытание успехом. Легче всего при этом прекратить работать из опасений не стать вровень со сделанным ранее. Тут и подстерегает творческая смерть. Жантурин знает это. Он работает. И делает это точно и профессионально: время зрелости.

«Зной». Абакир



Он охотно пробует себя во всех жанрах (однако, думается, к «черным» и «голубым» возврата не будет). Вот курбаши Тагай в приключенческом фильме «Джура». Главарь басмачей скачет на коне и на яке, стреляет из всех видов оружия. Он смел, хитер, умен. Спокойствие восточного мудреца в час беседы и хваткая ловкость в час боя — таков Тагай. Жантурин играет чуть остраненно, с пониманием жанра, с некоторым ироническим отношением. Именно персонажа романтической истории, а не реального человека тонко рисует он. И в этой тонкости — профессиональность.

Вот Лазутчик в другой приключенческой картине — «Канатоходцы». Иезуит, ласковый негодяй, человек с десятком лиц на выбор. Палач-балагур, добряк-убийца. Роль больше от искусства, чем от жизни, роль — придуманная, театрализованная. Чувство стиля не изменяет Жантурину и тут: перед нами экзерсис, прикидка для себя. Вновь ощущаешь профессиональность артиста.

В портрете Абакира неожиданно соединились два разных, казалось бы, непримн-



римых качества артиста Нурмухана Жантурина: стихийный темперамент и аналитическая точность разработки душевных движений. Абакир зловеще хохочет над мальчишкой, который не может отыскать водосливную трубку у трактора. В этот момент он почти джинн из арабских сказок, он «Тосиро Мифунэ» (это прозвище прочно пристало к Жантурину: взрывчатая мощь дарования и впрямь сближает его со знаменитым японцем). Но одинокий Абакир в темной юрте, беспомощный, нуждающийся в человеческом тепле в осеннюю ночь под волчий вой,— это достовернейшее постижение человеческого состояния.

Такая роль-кентавр пока что исключение для актера. Что произойдет в его новых работах? Театр мог предоставить ему Шекспира и Достоевского. А кино?

●

Новая большая роль пришла. Вновь Айтматов. Вновь социальный портрет. На этот раз Танабай Бакасов, герой известной повести «Прощай, Гульсары».

...Высокое уважение, которое я испытываю к создателям этого фильма, заставляет меня искренне признаться в некотором своем огорчении (надо ли говорить, что это сугубо личная точка зрения?). Но даже ярые поборники фильма, говоря о работе актеров в нем, в лучшем случае ссылаются на ее особую «специфику»*.

Мне кажется, Сергей Урусевский в работе с актером остановился на полдороге. Он ослабил внимание к персонажам за счет явного акцента на музыкально-пластическом решении картины, и в то же время ему не удалось дать ролям соответствующее однозначно-символическое толкование. Жантурин в фильме лишен той самой актерской полифонии, о которой шла речь в начале очерка. Разве что в немых, действенных этюдах артист вновь обретает истинность. На сей раз его табунщик чуть мешковат, приземист, кажется, даже неуклюж. Но в этом есть особая хватка мужика, сидя-

* См. в № 7 статью А. Зоркого «Из «Прощай, Гульсары», где дается анализ и объяснение художественной стилистики и замысла картины С. Урусевского. — *Ред.*

щего в седле цепко, не красуясь, а делая дело. И так же сидит он молча в снегопад, на корточках, с ружьем охраняя табун от волков. Не кровь ли предков-степняков незримо даровала Жантурину эту правду каждого движения? Нет, это его искусство... Никогда не укрощал он необъезженного жеребца, а как ловко делает это, в поту, в ссадинах, повиснув на аркане!

Но для Жантурина, которого мы успели узнать, этого уже мало. Этот этап пройден. Тот актер, что сыграл Абакира, мог иначе провести сцену встречи с любимой. Он должен был иначе, не так монотонно, на одном темпераменте — и только на нем — играть и гнев, и стыд, и обиду. Живое нутро, разбуженная душа Танабая — Жантурина пробиваются в эпизоде на покосе и слишком торопливо прячутся за предписанное режиссурой каменное спокойствие.

Я знаю, как ждал Жантурин эту роль, сколь от многого отказался во имя нее. И, конечно, обидно, что она не стала важным этапом его творческой биографии. Что здесь (опять та же дилемма!) — вина его или его беда?

Думаю, что прежде всего б е д а. Первый урон образу нанесли купюры в сценарии сравнительно с романом. Если общее решение фильма позволяет принимать его как в своем роде цельное произведение, как самостоятельную киновариацию на айтматовскую тему, то на роли Танабая эти купюры, несомненно, сказались наиболее ущербно, ослабили, в чем-то обеднили ее. Второй урон связан с тем, как понимает режиссура степень важности различных компонентов фильма: актеры для нее, увы, не самое главное.

Но, вероятно, есть и в и н а Нурмухана Жантурина. Да, современный актер не творит в одиночку, да, его удача в сильнейшей степени зависит от задач и рисунка, предложенных режиссером. И все-таки актерская инициатива не раз и не два помогала доводить образ «до кондиции». Может быть, этой инициативы и не хватило на сей раз артисту?

Не будем гадать. Психология актерского творчества зависит от десятков неучтенных факторов. О, если бы актер мог постоянно сохранять достигнутый уровень, свой потолок! На самом деле, все это знают, творческое состояние артиста, его форма определяются тем, что он играет сегодня, завтра, через месяц; есть ли простор, чтобы выплеснуть накопленное, или духовные запасы перегорят втуне? Его успех определяют друзья, партнеры, наконец, более всего — наставники. Об одном бы нам не забыть никогда — не растерять в столкновении всех «факторов» самого дорогого — таланта крупных мастеров, таланта мастеров поменьше. Любого таланта.

●

Судьба Нурмухана Жантурина драматична и неровна. Что еще принесет она артисту? Хозяин ли он ей или она ему хозяйка?

Все-таки я верю в его удачу. Может быть, потому, что очень хочу ее. Может быть, оттого, что вижу, как складывается его главная роль в жизни — человека упорного, неуспокоенного, недовольного собой. Может быть, оттого, что ощущаю его незаурядность во всем: в удачах, промахах, поисках, наконец, даже внешнем облике.

Нурмухан Жантурин по-особому красив. В старину сказали бы «демонически красив». В разрезе глаз, в обтянутых скулах, тяжелом подбородке угадываются крутой характер и горячий темперамент. Идут годы, актер стареет, но выражение незаурядности, ума, недюжинной воли, гордости и достоинства сохраняется, несмотря на прищуренные веки, на усталые складки у губ.

Лицо борца. Лицо художника.

Пресса одного фильма

Н. Хренов

Каждый день в десятках, сотнях газет — республиканских, областных — появляются рецензии на новые фильмы. Читатели получают представление о картине, а перед теми, кто успел посмотреть фильм, рецензия выдвигает определенную позицию для обсуждения, размышления. Случается, что критика расходится в оценке картины. Но даже если рецензенты единодушны, их мнения в совокупности обнаруживают различный подход и к фильму и вообще к киноискусству.

Предлагая читателям статью Н. Хренова «Пресса одного фильма», в которой рассматривается группа рецензий на фильм «Доживем до понедельника» во всем разнообразии высказанных критиками суждений, редакция вовсе не считает себя арбитром в споре. И автор публикуемой статьи не ставит себя над критиками и критикой. Мы просто принимаем участие в обсуждении, обмениваемся мнениями. Однако вместе с автором редакция выражает свое отношение к ошибочным, как нам представляется, мнениям, к неправомерным подходам в оценке явлений искусства и поддерживает то, что кажется правильным.

Приглашаем наших читателей к участию в разговоре. В центре внимания — отношения критики и кинематографа.

Фильм «Доживем до понедельника» режиссера С. Ростоцкого по сценарию Г. Полонского недавно с очевидным успехом демонстрировался на экранах. Вряд ли есть необходимость подробно рассказывать о картине — она хорошо известна зрителям. Нет нужды и в критическом разборе — фильму уже была посвящена статья в журнале «Искусство кино».

Итак, не о самом произведении пойдет речь, а о том, как оно было воспринято зрителями, точнее — критиками, рецензентами, теми, кто высказывал свою точку зрения в печати.

●

Известно немало примеров, когда свидетельства разных людей об одном и том же явлении искусства не совпадают. Восприятие фильма зрителями показывает, как подчас расходятся истолкования, какие разные критерии — в силу причин, о которых здесь не место говорить, — применяют разные зрители в оценке одной и той же картины.

Перед нами шестьдесят рецензий, посвященных фильму «Доживем до понедельника». Они были опубликованы в разных городах страны. Достаточно объемный материал, чтобы проделать интересный эксперимент: на одном примере проследить, как и в чем разошлись авторы статей, характеризуя фильм, что выделили в нем одни, на что прежде всего обратили внимание другие, что опустили, сочли второстепенным, незначительным третьи.

Можно, оказывается, воспринимать фильм так:

«Мельников, учитель истории в одной из московских школ, отличен от своих кинематографических коллег. И временем, в которое живет он, и характером своим, и судьбой, через которую прошла война. Авторы выбирают всего три дня, чтобы рассказать нам о нем. За три дня пуд соли с человеком не съешь. Но три дня — это оказывается много, если наблюдать осознанно, если улавливать и отбирать главное...» (Э. Лындина.— «Советская Россия»).

Тогда для рецензента и для читателей его статьи фильм превратится в «Три дня из жизни Ильи Семеновича Мельникова».

Можно так:

«Когда-то один человек спас жизнь другому — вынес его, раненного, с поля боя. Прошло много лет. Фронтовые друзья после демобилизации вместе окончили педагогический институт, пришли работать в одну школу. И здесь пути их разошлись.

Спаситель вправе рассчитывать на благодарность, но один, даже героический поступок, еще не некая грамота на пожизненное уважение. Его завоевывают не одним поступком, а непрерывной цепью поступков, всей жизнью. Получилось так, что педагог-историк Илья Мельников (спасенный) перестал уважать своего бывшего друга, бывшего однокашника и быв-

шего учителя истории, а ныне директора школы...» (Е. Соколов.— «Северный рабочий», Ярославль).

В этом случае под пером рецензента акценты сместились, второстепенное стало главным, а фильм в целом превратился в историю потери веры в друга, в историю о том, как один человек потерял другого.

Наконец, можно так:

«Герои фильма — это люди, в естественность которых веришь. Что же с ними все-таки происходит? Молоденькая учительница английского языка Наталья Сергеевна любит немолодого Илью Семеновича. Причем началось это, еще когда она сама была его ученицей. А он, серьезный и требовательный человек, разумно считает, что не имеет права на жизнь доброй и красивой девушки. И тут Наташа показывает характер. Характер любящей женщины. И ее любовь побеждает...» (А. Волнин.— «Ленинское знамя», Липецк).

Здесь, как легко заметить, проблемы фильма по воле критика сводятся к личным взаимоотношениям Мельникова и Наташи. Словно в картине доминируют мотивы из какого-то другого фильма: о неравной (в возрастном отношении) любви, о трудном пути, который проходят разновозрастные влюбленные друг к другу.

Нельзя сказать, что ничего подобного этим утверждениям в фильме нет. В нем есть и разногласия Мельникова с директором школы, и те самые отношения главного героя с Натальей Сергеевной, о которых пишет липецкий рецензент. Однако «Доживем до понедельника», как об этом свидетельствует и большинство критиков, характеризуют прежде всего другие, более важные стороны.

По-видимому, закономерно, что для каждого рецензента фильм предстает своим, особенным. Личный опыт, свой круг ассоциаций, естественно, присутствуют в каждой критической статье. Не будет поэтому натяжкой утверждение, что приведенные цитаты в известном смысле характеризуют не только разброс мнений, но и скрытую за ним тенденцию.

Однако мы не ставим задачу дать сводку всех шестидесяти интерпретаций, хотя подобная работа представляла бы определенный эстетический и социологический интерес. У нас иные цели.

Давайте вспомним, что каждая рецензия предназначается зрителям, которые стремятся глубже разобраться в фильме. И вот эти зрители читают статью, автор которой в силу ему одному ведомых причин «укрупняет», выделяет в фильме что-то «одно». Не получится ли так, что в представлении читателя, не видевшего картину, это «одно» отождествится с нею, а тем зрителям, которые видели фильм, рецензия не поможет всесторонне, полно увидеть и объективно оценить его?

Можно ли решить эту проблему, предъявляя во всех случаях к рецензии требование исчерпывающей полноты в описании фильма? Вряд ли. Рецензент — общественно мыслящий индивидуум, со своим подходом к жизни и ее проблемам, он, в известных пределах, вправе избирательно отнестись к картине и выделить то, что его взволновало. Вправе...

Повременим, однако, с выводами и вновь обратимся к рецензиям. Обратим внимание не столько на то, как описываются события, происходящие в фильме, а на то, верно ли найдены рецензентами мотивировки — правильно ли прочитана картина, определен ли ракурс, под которым создатели фильма видят развертывающиеся в нем события.

Доброкачественный критический анализ фильма безусловно включает в себя истолкование (общественное, публицистическое, философское, психологическое) проблематики фильма, характеристику художественных задач, в нем решаемых. К сожалению, в рецензиях нередко встречаются произвольно сконструированные мотивировки, «волюнтаристски» смещенные смысловые акценты. Иной раз в интерпретации рецензента фильм превра-

щается, как мы уже видели, в мелодраматическую, сентиментальную историю:

«Илья Семенович любит Наташу, свою бывшую воспитанницу. Он борется с собой, старается заглушить в себе это чувство, ищет для себя какой-то разрядки в музыке. Он старше и намного. Возможно, именно это больше всего и гнетет его...» (В. Киричанский. — «Кабардино-Балкарская правда», Нальчик).

Другой раз отдельные образы фильма теряют черты обобщенности. И фильм, представленный в таком истолковании, кажется всего лишь частной, замкнутой в пределах анализа психологии кого-либо из персонажей историей.

«Когда одна из учениц в сочинении на тему «Мое представление о счастье» написала, что мечтает выйти замуж и растить детей, Светлана Михайловна попала в трудное положение. Эта неплохая, в общем, но лишенная внешней привлекательности женщина, вероятно, не узнала в молодости того, о чем мечтала ее ученица, и поэтому сочинение девочки ей показалось кощунственным...» (Р. Ходырева.— «Хорезмская правда»).

Откуда же такой разнобой? Можно ли отыскать в нем действие неких общих закономерностей, можно ли на его основе сделать выводы, имеющие общее теоретическое значение?

В критических суждениях зрителей проявляются, это-то и важно осознать, разные уровни отношения к фильму, разные уровни его понимания как художественного произведения. Больше того, разное понимание отразившихся в нем общественных противоречий.

Есть зрители, которые относятся к событиям в картине, как к реальным; такой уровень принято называть наивно-реалистическим. В этом случае зритель, воспринимая фильм, не улавливает той идеи, ради которой эти события сцеплены друг с другом в определенном порядке.

Критик-рецензент не вправе занимать такую наивно-реалистическую позицию.

В фильме — в произведении киноискусства — зритель может (критик должен!) увидеть художественное обобщение, картину жизни, выраженную в конкретных событиях, организованных в некую сюжетную конструкцию, может заметить или выделить и ту сторону фильма, которая больше отвечает его внутренней установке, его интересам. Но только уловив эту о п р е д е л я ю щ у ю весь художественный строй картины идею, критик н а е е ф о н е может заметить или выделить ту сторону фильма, которая больше отвечает его внутренней установке, его интересам.

В восприятии фильма, таким образом, всегда проявляется личность зрителя, и, следовательно, процесс (как и результат) зрительского (критического) восприятия произведения можно назвать проекцией личности на фильм.

Однако это только одна сторона вопроса. Проекция возникает только тогда, когда фильм вызывает активный интерес зрителя. То, что не вызывает интереса, не порождает и возможности различия трактовок. В известном смысле можно сказать, что чем активнее фильм (роман, пьеса) затрагивает сферу жизненных интересов зрителей, тем разностороннее становятся его оценки и истолкования. Но суть фильма и характер его восприятия критиком могут, как мы уже видели, не совпадать.

Попробуем разобраться в том, что же объективно представляет собой фильм, о котором идет речь. А потом уже вернемся к разным типам его критических актуализаций.

Структуру фильма «Доживем до понедельника» можно представить себе состоящей из нескольких слоев. Состав драматических событий, происходящих в одной из средних школ большого города за три дня — с четверга по субботу, образует первый слой фильма. Срыв урока английского языка учениками 9-го класса, заявление учителя об уходе с работы, классное сочинение, наконец, сожжение вы-

полненных работ Генкой Шестопалом — вот те события, которые составляют динамическую основу картины. Именно эти события прежде всего обращают на себя внимание и вызывают, поддерживают интерес зрителя.

Следующий слой — это состав второстепенных событий, а также детали, персонажи, диалоги, сцены, которые необходимы авторам для того, чтобы придать основному составу событий задуманную направленность, определенность. Сюда можно отнести те эпизоды, которые прорисовывают биографии героев и их личные взаимоотношения. Это, например, линия взаимоотношений Мельникова с Натальей Сергеевной, диалоги Мельникова с матерью, атмосфера учительской и т. д.

Этот слой необходим еще и для того, чтобы эпизоды первого слоя с преобладанием драматического начала переходили в другое измерение — в лирику или в комедию (вспомните хотя бы шутки девятиклассника Сыромятникова на уроках и вымогательство «телефончика» преподавателем физкультуры). Такие переходы избавляют фильм от монотонности, свойственной многим картинам, выдержанным в одном жанровом и интонационном ключе.

Есть в фильме эпизоды, диалоги, детали, которые придают основному составу событий обобщение, социальный смысл и историческую перспективу. Такие эпизоды составляют еще один слой, их не так уж много в картине, но именно они образуют особый контекст, «подводное» течение фильма. И от их расшифровки во многом зависит возможность правильного синтеза элементов фильма в восприятии зрителя. К таким эпизодам можно отнести вечернюю беседу Мельникова и Светланы Михайловны в школьном актовом зале, где до конца раскрывается различие в их духовном облике. Сюда же относятся и диалог Мельникова с директором школы, и его монолог о «беспредельном терпении бумаги», и письмо родителя, вдохновляющегося старыми воспоминаниями, и встреча Мельникова со своим преуспевшим в жизни учеником Борей Рудницким, и, наконец, урок Мельникова (рассказ о лейтенанте Шмидте).

Мы напомнили об этой внутренней структуре фильма, легко, впрочем, прощупываемой, потому что она помогает обнаружить недостаточность, произвольность, субъективизм в «однослойном» восприятии его критиками, ограничивающимися «выборочностью» мотивировок, которые они давали событиям, на самом деле составляющим целостную структуру фильма.

Урок преподавателя истории Ильи Семеновича в одной из статей оценивается так: «Довольно странно выглядит урок истории опытного педагога Мельникова. Вызванный юноша поверхностно рассказывает о лейтенанте Шмидте, участнике революционных событий, потому что в учебнике о нем написано только... пятнадцать строчек. И тогда сам педагог начинает рассказывать о Шмидте. Но ведь здесь нарушение элементарнейших методических требований. Значит, на предыдущем уроке учитель ничего не объяснял, а только задал прочитать соответствующий параграф по учебнику, а на следующий день во время урока уже «искупает свою вину»... (Д. Рузгене.— «Вечерние новости», Вильнюс).

И сразу блекнет пафос авторов фильма.

Но ведь фильм «Доживем до понедельника» не о методике преподавания истории в средней школе. Он о разных типах отношения, подхода к жизни, к нравственным ценностям, на которых формируется, воспитывается советский человек. Именно поэтому урок о лейтенанте Шмидте стал одним из центров картины. А пафос учителя был вызван отнюдь не незнанием ученика, а характером его ответа, тем тоном циничного барчонка, которым ученик говорил о Шмидте, одном из тех романтических «чудаков», коими, по слову Горького, украшается наша земля. Мельников хлопотал поэтому не столько о расширении объема знаний ученика, класса, сколько об их жизненной позиции, сдирая ко-

росту обывательского цинизма, обнажая нерв высокого романтического понимания человека и его роли в мире.

Все это тем более важно оговорить, что, восприняв фильм как фильм специфически «школьный», трактующий специальные вопросы поведения и взаимоотношений учащих и учащихся, и доведя требования Д. Рузгене до крайности, можно, оказывается, вообще подвергнуть концепцию фильма сомнению:

«Нагнетаются мелкие стычки в учительской, учителя с потерянными указками, с какими-то странными телефонными разговорами, с плохим настроением, порой с пошлостью... Постановщики фильма порой увлекаются, допускают натяжки, чтобы убедительнее донести свою мысль. Вызывает удивление постоянное нарушение учительской этики: то и дело прерывается урок и начинается выяснение отношений...» (В. Андреева.— «Ленинское знамя», Москва).

Здесь уже, думается, во весь рост и во всей наглядности проступает та «эталонная» методология в критике, согласно которой жизнь, отражаемая в картине в своих реальных противоречиях, непременно должна быть от них освобождена, подогнана под эталон и на конструирование подобных эталонов ориентирована. С позиций такой эталонной критики, лишающей художника права брать жизнь в крутых конфликтах, в борьбе противостоящих в них начал, и все подгоняющей под идеальный образец, «абстрактную норму»,— столкновение класса с преподавательницей-ханжой тоже окажется истолкованным как пренебрежение авторами фильма «учительской этикой»:

«На мой взгляд, сцена эта фальшива. Думается, как бы ни очерствела душа учителя, как бы ни был он бестактен, его элементарная этика не позволила бы в такой форме выражать свое возмущение. Уж слишком «в лоб» разоблачает себя здесь перед учителями педагог...» (Л. Родина.— «Призыв», Владимир).

В этом суждении понятие «учитель» берется «вообще», как норма, которая, видите ли, просто не может (согласно заданной презумпции критика) проявиться в тех атипичных, неэталонных формах, как это показано в картине. При этом начисто игнорируется психологическая характеристика именно этой учительницы. Ее поступки проверяются не правдой ее характера, а тем, может ли вообще учитель дойти до того, до чего дошла Светлана Михайловна. Но это подход не идейно-эстетический, а опять же профессионально эталонный. Естественно, что при нем игнорируется идейная концепция фильма, та руководящая мысль, согласно которой авторам надо было довести свою героиню до такого кризиса.

Понимание фильма с узко понятых профессиональных позиций побуждает некоторых критиков видеть в нем не отражение общих закономерностей нашей жизни, а одни только школьные проблемы. Вот почему некоторые рецензенты так напряженно задумываются не о том, как будет фильм воздействовать на жизнь в целом, а о том, не вызовет ли он дурных последствий во взаимоотношениях учителей и учеников. Отсюда «ограничительные» рамки, в которые его пытаются заключить:

«Думается, это фильм прежде всего для учителей, для взрослых, а не для ребят. Правда, старшеклассникам, пожалуй, его можно показывать, проведя при этом соответствующую разъяснительную работу...» (Р. Папилов.— «Учительская газета»).

Если воспринимать фильм на этом уровне, его нетрудно свести к «системе образов положительных и отрицательных героев». То есть как раз так, как организует свой «учебный предмет» Светлана Михайловна. Модель восприятия жизни и искусства словесницей Светланой Михайловной повторяется в модели восприятия фильма некоторыми его критиками!

Рецензенты этой группы, как мы уже убедились, воспринимают фильм только в узкопрофессиональном русле. Они пы-

таются истолковать художественное произведение, исходя из требований учебно-методического характера, уместных разве что на курсах по усовершенствованию учителей, но не в разговоре о картине, которая, будучи явлением образного мышления, имеет право на гиперболы и преувеличения, о чем, кстати, говорится в школьном учебнике литературы, по которому «задает на дом» своим ученикам та же Светлана Михайловна. Намерения авторов рецензенты этой группы сводят к предельно узкой формуле. Так, В. Андреева («Ленинское знамя») заканчивает свою рецензию словами: «...нельзя не приветствовать участие кино — одного из самых массовых видов искусства — в поисках действенных методов воспитания».

Трудно более обеднить фильм, чем это сделано в приведенной цитате. Так можно «убить» любое произведение искусства: надо только спутать материал, которым оперирует художник, с его целью, с волнующей его проблематикой, которые, если только перед нами действительно произведение искусства, всегда адресуются не к профессиям, а к народу, трактуют не профессиональные темы, а темы общезначимые, одинаково важные для всех советских людей.

Не мудрено, что критики этого рода слабо проникают даже в основной событийный ряд фильма. И уж во всяком случае игнорируют те определяющие детали, которые, собственно, и выводят кинопроизведение из узких рамок школьной тематики. Трактовки такого характера все с равным правом можно отнести к одному уровню восприятия: все они остаются в границах первого слоя фильма. Именно поэтому то, что можно охарактеризовать как акт восприятия произведения искусства критиком, не завершается синтезом всех образующих его структуру слоев. А если синтез не произошел, то становится возможно и такое рассуждение: «И уж вовсе, по-моему, не стоило заставлять Генку Шестопала сжигать сочинение, засыпать пепел в вазу с ироническим посланием своему неудачливому педагогу ради того, чтобы живописать этого ученика 9-го класса. Во всем этом есть элемент нарочитости...» (Л. Родина.— «Призыв», Владимир).

Остановимся на этом осуждении особо — примера ради. Посмотрим, как определяется смысл этого эпизода другими сценами фильма, какую многообразную функцию выполняет раскритикованный эпизод в развитии авторской мысли.

Итак, Светлана Михайловна обнаруживает в вазе записку и пепел от сочинений. Этот короткий эпизод буквально врезан в сцену урока Мельникова. Врезка дает острый сюжетный эффект. Нарастает буря в школе — и побуждает действовать (это, конечно, главное для авторов!) героя — Мельникова. Он теперь не вправе оставаться в стороне со своей рефлексией, пришла пора «вызвать огонь на себя», почувствовать себя снова фронтовиком, поступать так, как подобает коммунисту.

Эпизод-врезка не только усиливает драматизм, но позволяет сократить повествование, опираясь на воображение зрителя. Вот начинается урок Мельникова. И тут же — монтажный переход — Светлана Михайловна обнаруживает записку и пепел в вазе, зритель вместе с ней видит только три тетрадки на том месте, где лежала стопка,— «две Катерины и один Базаров». Но как только у зрителя рождается мысль «что же из этого воспоследует, что будет?», режиссер обрывает эпизод и продолжает сцену урока Мельникова. Естественно, что зритель пребывает тут в двойном напряжении, воспринимает происходящее в классе Мельникова как бы в двойном контексте.

Наконец, функция этой врезки имеет еще один смысл, гораздо более сложный,— переносный. Эпизод в эпизоде способствует тому, что рассказ Мельникова о лейтенанте Шмидте накладывается на историю сожжения сочинений и, в конечном счете,

доводит до кульминации то испытание на прочность, которое устраивают авторы героям. Заметим при этом, что лейтенант Шмидт — такой, каким предстает он в рассказе героя фильма,— это, по сути дела, вариация на тему образа самого Мельникова.

Не забудем в этой связи, что для автора приведенного суждения как бы не существует еще один персонаж — ученик Генка Шестопал, совершивший из ряда вон выходящий поступок. Если бы существовала история школы, то какой-нибудь Костя Батищев написал бы о Генке только пятнадцать строк, клеймящих его дурной поступок. Но ведь мы-то, зрители, знаем, что юный поэт Генка исполнен чистого стремления восстановить попранную справедливость. Мы знаем, что именно Генка особенно важен авторам, что он их основная цель, это за него они ведут бой. В проанализированном сцеплении эпизодов, следовательно, проясняется связь героев, связь образов, созданных сценаристом и режиссером. Не случайно позднее именно Мельников повторит фразу Генки: «счастье — это когда тебя понимают», и эти слова станут его, Мельникова, словами. Лейтенант Шмидт, Илья Семенович Мельников, Генка Шестопал — три вариации одного и того же авторского представления о личности. Да, и Генка с его складывающимся характером уже личность, и только Светлана Михайловна со своим педантизмом и узостью не может в нем (как, кстати, и в Мельникове) этого разглядеть...

Ограничимся этим разбором, хотя он, наверное, неполон. Но мы и не искали полноты. Нам важно было указать на сложность структуры фильма, на неоднозначность, всегда присущую художественному образу, чтобы опровергнуть те обвинения, которые предъявляют авторам фильма некоторые рецензенты.

Повторим: чем «многослойнее» фильм, чем богаче его структура, тем большее число зрителей он привлекает. Лучшие советские фильмы — от «Чапаева» до «Председателя» и «Девяти дней одного года» — подтверждают это.

Зритель критикует фильм — это право зрителя. Какие-то его суждения страдают односторонностью — учтем это. Постараемся понять природу, если хотите, закономерности этой односторонности. Подумаем, не виноваты ли в ней, хотя бы отчасти, режиссер, сценарист, актер. Не стали ли они со зрителем на дорожку шаблонных схем, уходя тем самым в сторону от своего замысла. Но вот зритель выступает как рецензент в печатном органе — и мы, читатели критической статьи, не хотим прощать автору поверхностных суждений. Не можем мы быть покойны, если критик игнорирует содержательные элементы фильма и смысловые оттенки, существующие в произведении в их органической совокупности, а в итоге — обходит важные стороны произведения. Сказать обо всем — это не является обязанностью критика. Но истолкование фильма на уровне его основной идеи должно охватывать главное, суть авторской концепции, причем особенно тогда, когда рецензент спорит с создателями картины.

Границы фильма и границы рецензии могут не совпадать. Нередко рецензент, переступая рамки фильма, стремится к самостоятельному исследованию взаимоотношений произведения с комплексом проблем, извлеченных им, критиком, из самой действительности.

Тогда он поступает, как те весьма многочисленные авторы рецензий на фильм «Доживем до понедельника», которые справедливо полагали, что содержание фильма далеко не исчерпывается перечнем происходящих в нем событий:

«Фильм от проблем собственно педагогических вырывается на более широкие просторы. События фильма, хотя и укладываются в три дня, помогают лучше понять нашу жизнь вообще, ее движение, ее ведущие тенденции...» (О. Карпова.— «Магнитогорский рабочий»).

«В микромире школы отразилась действительность с ее противоречиями, нравственными и социальными проблемами...» (М.Кваснецкая.—«Комсомольская правда»).

Структура любого художественного фильма не является «вещью в себе», она всегда, как принято говорить, разомкнута, а ее строение во многом обусловлено «социальным контекстом». И вне этого «контекста» понято быть не может. Критики, как и зрители, часто говорят: «фильм решает проблему», «в фильме затронуты проблемы», но всегда важно при этом: где находят они эти самые «проблемы» за пределами фильма— в своем предвзятом суждении об узком отрезке действительности, отраженном в картине, или в самом фильме, учитывая ту целостную концепцию действительности, которую его авторы выдвигают?

Явление искусства невозможно объяснить, ограничиваясь только анализом его внутренних соотношений и элементов. Для критического разбора недостаточно одного внутреннего эстетического «вживания» в произведение. Только в разборе связей фильма с действительностью становится очевидным, на какое раскрытие жизненных процессов или явлений претендовал художник и какие претензии вправе ему предъявить критик. Нужен тщательный анализ взаимоотношений между явлениями, эстетически преломленными в фильме, и явлениями действительности, остающимися за рамками произведения.

То, о чем художник рассказывает в своем произведении, выглядит зачастую новым в сфере искусства, впервые освоенным пластом жизни. О фильме «Доживем до понедельника» этого, пожалуй, сказать нельзя — так считают и рецензенты. Многие из них рассматривают картину Г. Полонского и С. Ростоцкого в ряду близких ей произведений, как звено в довольно длинной уже цепи. Так, один из критиков пишет:

«Мы помним чувства, пережитые нами, когда вышла на экраны райзмановская «А если это любовь?» — фильм, ставший открытием темы. Потом были повторения, мало что добавившие к сказанному ранее. Особняком стоят «Друг мой, Колька» и «Звонят, откройте дверь»... (И. Овчинникова, Л. Очаковская.— «Неделя»).

Ту же мысль, но с иным акцентом, находим у другого автора:

«Здесь как бы продолжается разговор, начатый еще в фильмах «Друг мой, Колька», «Мимо окон идут поезда». Но разговор этот ведется по-новому, с новым уже, психологическим акцентом...» (В. Шабаршина.— «Красное знамя», Владивосток).

Действительно, поднятые в фильме проблемы нельзя отнести к разряду мало известных, ранее не осознанных обществом. Вспомните хотя бы, сколько тревожных сигналов поступало из школ в последние годы. Сколько острых публицистических статей на темы школьного обучения и воспитания было опубликовано в тех же газетах, в которых помещены и критические статьи о фильме «Доживем до понедельника».

Следовательно, зритель на этот фильм приходит уже с вопросом, возникшим в результате осмысления всей имеющейся у него информации. Эта информация неизбежно включается в акт эстетического восприятия картины.

Такие предпосылки не могли не продиктовать некоторые особенности фильма Г. Полонского и С. Ростоцкого, что и было замечено наиболее чуткими рецензентами:

«За каждой самой маленькой репликой, жестом, поступком видится, додумывается, домысливается гораздо большее, чем есть на экране. Это фильм-«айсберг». На поверхности лишь одна десятая часть. Но и остальные девять десятых уносит с собой зритель — это его собственные размышления по поводу увиденного...» (В. Филиппов. — «Восточно-Сибирская правда», Иркутск).

Центром внимания подавляющего числа рецензентов стал образ Мельникова.

В критической оценке поступков героя проявляется то, что привносят зрители-рецензенты в фильм — верное или ошибочное, глубокое или поверхностное представление о жизненной проблеме, связанной с образом главного героя картины.

Одни — согласно уже знакомой нам «профессионально-эталонной» методологии — спешат представить его «борцом против устарелых методов обучения» (Г. Андриянов.— «Таганрогская правда»). Других — опять же согласно тем же нормативам — пугает в нем раздражительность и пессимизм: «У главного героя слишком много (меньше было бы ничего, приемлемо?.. — *Н. Х.*) пессимистических ноток» (Р. Панилов.— «Учительская газета»). Третьи стараются «причесать» Мельникова, сгладить острые углы.

Во многих рецензиях пробивается нотка недоумения: мол, откуда такой взялся, почему ему взбрело на ум оставить школу в середине года, откуда у него раздражительность и нервозность?

Так, Л. Иванова в интересной, содержательной в целом статье пишет в «Советской культуре»:

«Я хочу вникнуть в главное, в идею, что ли, этого положительного героя. Главное мне в нем осталось не очень понятным, хотя образ плотно обставлен рациональными уточнениями: сообщено, что он храбро воевал («он» — образ? — *Н. Х.*), что он оставил добрый след в тех, кого учил раньше... Но при всех рассказанных и старательно показанных подробностях мне так и неясно, в чем причина его болезненной раздражительности?»

О том же пишет И. Кольцова в «Калининградской правде»: «Томление и уныние Мельникова кажутся фальшивыми. Его грустное одиночество, которое он коротает то за роялем в темном пустом школьном зале, то в своей холостяцкой квартире, представляется надуманным. Отличный, любимый учениками учитель, далеко не старый еще, всесторонне образованный человек — и безысходная тоска... Почему?»

Многое в этих суждениях, особенно в высказываниях Л. Ивановой, заслуживает внимания и специального разбора. В фигуре Мельникова, так, как она истолкована и воплощена В. Тихоновым, легко найти повод и для полемики с артистом. Но в данном случае нас интересуют более общие вопросы. И поэтому, не задерживаясь, укажем сразу, что существуют высказывания и другой группы рецензентов, которые можно считать ответами на только что процитированные вопросы. Возникает, таким образом, своеобразный диалог между авторами рецензий.

Так, В. Шорохов в «Молодом сибиряке» (Омск) пишет:

«Почему же этот Мельников, столь много лет отдавший школе, решает вдруг покинуть ее навсегда? Минутная слабость, рефлексия уставшей души? Нет, Мельников, каким его играет В. Тихонов, не таков. Активное, подвижническое начало очень сильно в нем. Но оно взращено и покоится на правде. И всякое отступление от этой великой нравственной правды болью отзывается в его сердце. За последнее время он не раз встречался с этим отступлением. Возможно, поэтому и стал он излишне нервен, а порой и черств, закрыв какие-то уголки своего сердца, не впуская в них другого. Мельников по-своему очень тонкая натура. И это заставляет его воспринимать потерю личностного начала в окружающих как свою собственную беду. Мера его гражданской и личной ответственности за все происходящее очень велика. Не получился, не стал личностью один из его учеников. Хотя и преуспел в житейском благополучии: своя машина, высокооплачиваемая работа, благоустроенная квартира. Только нет личности...»

Заслуживает внимания высокий уровень этого критического разбора: здесь как бы разламываются рамки фильма. Он, фильм, как того и хотели авторы, выступает вместилищем сложных социальных и нравственных проблем, истолко-

вывается не как выступление на школьном методическом совещании, а как отражение протекающих в обществе сложных процессов формирования высокой, требовательной коммунистической морали. Такой подход исключает, делает начисто невозможной ханжескую позицию в подходе к образам, сюжетным ситуациям.

Хороший пример такого истолкования фильма дает отзыв Д. Акивиса в «Советском кино», который, так же как и В. Шорохов, серьезно анализирует фильм в его связях с действительностью. Особенно удачным в этой рецензии является домысливание образа Светланы Михайловны. Автор статьи как бы проникает в строй мыслей героини фильма:

«Мало им, что ли, внушалось, что даже в пушкинской лирике «я» — не настоящее «я», а отвлеченное, некто без плоти и крови, «лирический герой», лично к Пушкину не относящийся...»

Многие критики ставят перед собой еще одну важную задачу: рассмотреть анализируемую картину во взаимосвязи с другими фильмами. Это, например, хорошо видно из рецензии М. Власовой («Советская Литва», Вильнюс). Размышления критика о картине «Доживем до понедельника» привели к более глубокому пониманию фильма «Три дня Виктора Чернышева», вышедшему на экраны незадолго до рецензируемой ленты:

«Безапелляционность и ограниченность суждений Светланы Михайловны, ее неуважение к личности ученика, непризнание за ним права на собственные мысли и оценки и приводят к протесту одних, равнодушию, приспособленчеству других, быстро создают атмосферу, способствующую появлению молодых людей, подобных Виктору Чернышеву...»

Здесь уже мы сталкиваемся с примером критики, которая берет явление искусства в динамике его многообразных связей с действительностью, выходит за пределы картины, чтобы с завоеванной высоты глубже, пристальнее вглядеться в выведенные на всенародные очи характеры и жизненные ситуации.

Отзыв М. Власовой позволяет до конца понять картину «Доживем до понедельника», расширяет мотивы, по которым она сталкивает Мельникова и Светлану Михайловну: если победит первое начало — хорошо будет Генке Шестопалу, он придет к расцвету лучших сторон своей богатой, яркой натуры. Если возобладает на какой-то период Светлана Михайловна, ее отношение к жизни, то создастся почва для равнодушия и душевного безразличия, с такой волнующей остротой олицетворившихся в образе Виктора Чернышева из фильма М. Осепьяна и Е. Григорьева (не случайно С. Ростоцкий был художественным руководителем этой картины).

Самое высокое достоинство таких статей, каковы рецензии М. Власовой, Д. Акивиса, В. Шорохова и других, в том, что их авторы видят фильм как одно из звеньев в цепи социальных и эстетических явлений, к которым сейчас приковано внимание общественности. В их статьях (и таких статей большинство) фильм «Доживем до понедельника» высоко оценивается именно за остроту постановки проблем формирования нового человека. Рецензенты в этих случаях выступают сторонниками наступательной, партийной эстетики, которая требует от искусства не нормативности и профессиональных эталонов, а пристального внимания к социальным, животрепещущим, насущным вопросам жизни, взятым в их реальной сложности и динамике.

В их оценках со значительной определенностью обозначаются требования общества к киноискусству. Думается поэтому, что было бы интересно и поучительно исследовать не шестьдесят рецензий на один фильм, а систематически следить за формированием суждений об искусстве в их отношении к жизни, причем так, чтобы в орбиту внимания попадали фильмы, различные по темам и жанрам. Подобные исследования должны заинтересовать и социологов, и критиков, и самих художников.

Бразильские впечатления

Р. Юренев

Для кинофестивалей прошлый год был временем кризисов и эксцессов. Эхо событий парижской весны разрушило Каннский фестиваль. С драками, с грубым вмешательством полиции рухнул левый, экспериментальный киносмотр в Бергамо. Старейшую, маститейшую венецианскую «Мостру» едва-едва удалось дотащить до бесславного конца. Некоторые мелкие фестивали даже не пытались открыться. Наконец, в феврале уже этого года колонна флорентийских студентов, направлявшаяся с требованиями к муниципалитету, по дороге завернула в кинотеатр и закрыла фестиваль этнографических и социологических фильмов.

Большинство этих событий вызвано внешними, общеполитическими причинами. Но стоит задуматься над тем, что именно кинофестивали, а, скажем, не музыкальные конкурсы и не шахматные матчи оказались под воздействием общественных волнений. Не созрела ли сама форма кинофестиваля для самоотрицания, для перехода в иное качество?

О кризисе кинофестивалей в мировой кинопрессе пишут уже не первый год. Дают разные, подчас мудрые, а порою и дурацкие объяснения. Я думаю, что кинофестивали действительно и закономерно испытывают кризис и вижу этому две основные причины: отсутствие критериев при отборе фильмов и буржуазный герметизм, замкнутость большинства кинематографических съездов.

Несколько лет назад в книжке «Канн — Москва — Венеция» я писал, что кинофестивали это — ярмарки, трибуны, конденсаторы. Ярмарки для прокатчиков, покупающих для своих стран художественные новинки и апробированные шедевры. Трибуны для творческих споров художников и критиков, для борьбы мировоззрений, направлений, стилей. Конденсаторы творческого опыта мирового киноискусства, его достижений в разработке тематики, выразительных средств и, главное, в овладении мыслями и чувствами зрителей. Чтобы выполнять эти функции, фестивали должны собирать поистине хорошие фильмы и показывать их заинтересованной и достаточно широкой аудитории.

Пессимисты утверждают, что хороших фильмов всегда было мало, этак примерно один процент от общего количества выпускаемых на экран. Если так, арифметика выносит фестивалям окончательный приговор. В мире производится в год около 3000 художественных полнометражных фильмов. Значит, 30 из них хорошие. А зарегистрированных фестивалей сто двадцать. Четверть хорошего фильма на фестиваль, конечно, маловато...

К счастью, оптимисты утверждают, что понятие «хороший фильм» относительно. Кому что нравится. И, учитывая разницу во вкусах, можно из 3000 фильмов кое-что выбрать на любой запрос. Поэтому многие фестивали специализировались. В Лейпциге, например, Маннгейме и Кракове собираются на фестиваль документальные фильмы. В Аннесси, Мамае — мультипликационные. В Венеции и Никочеа (Аргентина) — фильмы для детей. Есть фестивали сельскохозяйственных, авиационных, искусствоведческих, учебных, военных, спортивных, фантастических, а также фильмов о море, об Африке, о горах. Есть, наконец, в Акапулько фестиваль фестивальных, то есть премированных на других фестивалях картин. При условии такой специализации хорошие произведения и заинтересованную аудиторию организовать, конечно, легче.

Но для основного вида фестивалей, где соревнуются художественные полнометражные фильмы, специфику подобрать труднее. Директора Каннского и Венецианского смотров неоднократно заявляли,

что принимают только те шедевры, которые вносят в искусство нечто новое. Но определять степень новаторства оказалось столь трудно, что эти старейшие фестивали оказались заваленными откровенно коммерческими поделками.

На этом довольно безотрадном фоне тем более отчетливо в своей действенности вырисовался идейный принцип, выдвинутый Карлововарским и Московским фестивалями: фильмы, борющиеся за мир и гуманизм. Здесь и сказалась принципиальная разница между буржуазными и социалистическими фестивалями.

Не менее важен вопрос об аудитории. Многие фестивали проходят в небольших и полупустых, из-за дороговизны билетов, залах. Сложилась фестивальная публика, состоящая из журналистов, продюсеров, прокатчиков и не слишком занятых кинозвезд. Эта публика ездит с фестиваля на фестиваль и разбавляется скучающими курортниками и светскими шаркунами. Такие замкнутые фестивали легко (и, пожалуй, стоит!) закрывать. Но опыт Москвы, где просмотры происходят в огромном и переполненном Кремлевском зале, откуда они выхлестываются в многотысячные залы Лужников, в творческие и рабочие клубы, охватывая огромную универсальную аудиторию, заслуживает социологического изучения и смелого продолжения. Конечно, фестиваль должен иметь как бы ядро, состоящее из авторитетного жюри, представительных делегаций теоретических работников и достаточного количества квалифицированных журналистов. Но вокруг этого ядра должна расти многотысячная аудитория зрителей всех категорий, возрастов, социальных групп. Кино — искусство массовое, и без массовости все кинопредприятия теряют свой смысл.

●

Счастливый случай забросил меня в Рио-де-Жанейро, где в марте — апреле происходил Второй международный кинофестиваль. Сознаться, я ехал туда более для того, чтобы посмотреть на легендарный пляж Копакабану и проверить утверждение Остапа Бендера, что все жители Рио ходят в белых брюках. Но фестиваль оказался интересным и во многом поучительным.

По-видимому, воспользовавшись конвульсиями европейских фестивалей, бразильские и аргентинские киноучреждения добились от Международной ассоциации кинопродюсеров присвоения первой категории своему фестивалю, который будет, чередуясь, проходить по нечетным годам в Рио-де-Жанейро, а по четным — в Мар-дель-Плата. Таким образом, Южноамериканский фестиваль сразу приравнялся к крупнейшим — Венецианскому, Каннскому, Московскому. Бразильские устроители — Министерство просвещения и туризма и Национальный институт кинематографии (это не учебный и не научно-исследовательский институт, а государственное учреждение, контролирующее бразильское кинопроизводство, прокат и кинопродукцию, принадлежащие частным лицам) — постарались оправдать свое первокатегорное положение. Жюри было представительным. Его председателем был Джозеф фон Штернберг, автор знаменитых картин «Доки Нью-Йорка», «Голубой ангел», «Шанхайский экспресс» и других. Среди членов жюри были родоначальник бразильского кино Альберто Кавальканти, крупнейший мексиканский режиссер Эмилио Фернандес, талантливейший режиссер поляк Анджей Вайда, два француза: писатель Ален Роб-Грийе и режиссер Робер Энрико, английский киновед Джон Джиллет. В делегации входили многие режиссеры — от старейшего Фрица Ланга до молодого Клода Лелуша, много актеров — Ингрид Тулин, Мари-Жозе Нат, Беата Тышкевич, Амиду и множество юных и прелестных кинозвезд и метеоритов, чьих имен я не запомнил.

Фестивальная программа тоже выглядела обнадеживающе. Достаточно перечислить

только имена режиссеров: Франсуа Трюффо, Жан-Люк Годар, Клод Лелуш (Франция); Витторио Де Сика, Пьер Паоло Пазолини, Витторио Гасман (Италия); Джозеф Лоузи, Роман Полянский (США); Леопольдо Торре Нильсон (Аргентина); Канэто Синдо (Япония). Можно было надеяться, что соревнование будет интересным! В конкурсе короткометражных участвовали Альбер Ламорисс, Ян Леница. Дальнейшее изучение программы позволяло понять, что многие уже успевшие нашуметь фильмы прибыли в Рио из Канна, где не были показаны прошлой весной из-за разгона фестиваля, что социалистические страны представлены только четырьмя фильмами — советским, югославским, польским и венгерским, а также, что в Рио, наряду с известными режиссерами, привезли картины и молодые дебютанты.

Справившись с репертуарной частью, устроители явно не сумели организовать зрительную. В хорошем, среднего размера, с отлично кондиционированным воздухом и пристойной проекцией и звуком кинотеатре «Метро-Копакабана» было почти всегда полупусто. Лишь на нескольких просмотрах зал наполнялся светской публикой, жадно разглядывавшей туалеты и откровенно скучавшей на фильмах.

Меня удивило не только то, что, затратив на фестиваль немалые деньги, Бразильский киноинститут не пытается расширить круг зрителей, вынести фестиваль в другие залы — в центр города, не говоря уже о северных рабочих районах. Еще больше меня удивило почти полное отсутствие на фестивале бразильских киноработников. Были администраторы, вполне любезные. Было много газетчиков, бравших интервью вполне объективно. Но не было режиссеров, артистов, киноведов, операторов...

Как я узнал позднее, прогрессивные кинематографисты Бразилии резко осуждают политику Киноинститута и организованно бойкотировали фестиваль.

Это затрудняло ознакомление с бразильским киноискусством, но кое-что я успел услышать и посмотреть. Мне помогло мое киноведческое рвение. Я знал, что в Бразилии имеется хорошая Синематека, не только собирающая лучшие произведения национального, но и знакомящая любителей с шедеврами мирового, в том числе и советского кино. Найти в Рио-де-Жанейро Музей современного искусства, где по примеру такого же музея в Нью-Йорке значительное место отведено Синематеке, оказалось нетрудно. Музей сначала обрадовал меня своей великолепной современной архитектурой, затем вверг в уныние большой коллекцией однообразнейших абстрактных полотен и скульптур, а затем вновь обрадовал — гостеприимной приветливостью работников Синематеки. Ее директор Косме Альвес Нето — молодой, энергичный, сияя черными глазами, сказал, что знает меня, сразу снял с полки несколько моих книжек, а имена деятелей Международной ассоциации киноархивов (ФИАФ) поляка Ежи Теплица, француза Анри Ланглуа, болгарина Георгия Стоянова-Бигора, англичанина Эрнеста Линдгрена были как бы паролем, открывшим мне сердце господина Косме.

В фильмотеке я познакомился и с профессором Сауло Перейра де Мелло. По глубине знания творчества Эйзенштейна он не уступает нашим киноведам. Он допытывался, например, где кадры, снятые Тиссэ на Ферганском канале, сохранилась ли рукопись «Монтажа аттракционов», было ли снято хождение Александра Невского в Орду, сохранились ли актерские пробы для «МММ»?

Свою любовь к Эйзенштейну профессор оплатил разными способами. Например, на свои сбережения он купил копию «Броненосца «Потемкина» и, ликуя, показывал ее бразильским кинематографистам. С помощью Синематеки на просмотры великого фильма были привлечены и более широкие круги любителей кино. Наконец, об этом узнал просвещеннейший вице-адмирал Маурисио Дантес Торрес. Он попросил фильм для просмотра. Посмотрел и при-

шел в ярость. Как? Показывать технику бунтов на военных кораблях? Офицеров, летящих за борт? И отказался возвратить опасный фильм владельцу. Ограбленный профессор обратился в полицию, и полиция арестовала... профессора. Вступилась интеллигенция, общественность. Так и быть! Профессора отпустили, но «Броненосец «Потемкин», как сказал адмирал журналистам, будет и впредь храниться под адмиральской кроватью...

Итак, в Синематеке я нашел друзей и свел первое, разумеется, очень беглое знакомство с бразильской кинематографией.

●

Первые хроникальные фильмы были сняты в Бразилии в 1900 году, а в 1912 там снималось уже почти сто художественных картин. Однако, подобно каучуковому, золотому, хлопковому и другим «бумам» Бразилии, кинематографический «бум» быстро увял, не без влияния конкуренции Голливуда. Голливудские трудности 1929 года вызвали новый подъем бразильского кино. Режиссер Марио Пейшото ставит, под сильным влиянием французского Авангарда, фильм «Граница», поразивший своими формальными экспериментами. Умберто Мауру в 1930 году выпускает «Губы без поцелуев», а в 1933 году создает свои лучшие произведения «Грубый шлак» и «Фавела моей любви». Его творчество, социально насыщенное, реалистическое, близкое к лучшим традициям бразильской литературы, к романам Жоржи Амаду и Грасилиано Рамоса, почитается современной кинематографической молодежью как начало подлинно бразильского кино. Развитие звукового кино потребовало новой техники, и кинопредприниматели предпочли не тратиться на нее, а ввозить голливудские фильмы.

В период безвременья тридцатых — сороковых годов Умберто Мауру создал «Открытие Бразилии», Рауль Рулиен, бывший актером в Голливуде, поставил «Крик молодых» — из жизни студенчества, а Хозе Карлос Бурле поставил «Негритенка Тиау» (1943) — фильм неглубокий, но забавный, имевший необыкновенно большой коммерческий успех. Именно в период безвременья были нащупаны принципы музыкальных комедий на материале карнавалов «шаншадес», которые желтая пресса пыталась объявить «истинно бразильским, национальным жанром». Не имея ничего общего с жизнью бразильского народа, эти фильмы, обильно выпускаемые и теперь, создают лживые легенды о Бразилии — стране самбы, карнавалов, красавиц мулаток и всеобщего процветания. Впрочем, и эти фильмы не могли составить конкуренции Голливуду.

В 1949 году группа капиталистов организовала в Сан-Паоло большую студию «Вера-Крус» и пригласила руководить ею Альберто Кавальканти.

Уроженец Рио-де-Жанейро, Кавальканти начал свой творческий путь во Франции, где его фильмы «Маленькая Лили» и «Только время» стали шедеврами Авангарда. Переехав в Англию, он вместе с Грирсоном и Райтом заложил основы английского кинодокументализма. Вслед за Кавальканти в Бразилию хлынули европейские инженеры, операторы и даже режиссеры. Они подняли технический уровень бразильского кино, но совершенно утратили его национальные особенности. «Песня моря» Кавальканти, несмотря на талантливость отдельных эпизодов, показала, что художник слабо знает бразильскую действительность. Фильмы «Забор» (поставленный под руководством Кавальканти режиссером Челп) и «Земля всегда земля» тоже большого успеха не имели, а «Анжелу» он даже не доснял, так как поссорился с владельцами фирмы и покинул Бразилию. В «Вера-Крус» воцарились иностранные режиссеры. Даже их лучшие фильмы не поднимались выше посредственности. Основным жанром стали глупые музыкальные комедии «шаншадес», спекулирующие на карнавальной музыке и эстрадных звездах-мулатках.

Счастливым исключением явился фильм молодого бразильца Лима Барретто «Кангасейро». Рассказ о крестьянах-повстанцах, борющихся против помещичьей эксплуатации, сделанный ярко и энергично, поразил европейских зрителей. Премия в Канне, шумиха прессы, «открывшей», наконец, бразильское кино, вызвали массу подражаний и даже рождение нового жанра «бразильского вестерна» — со скачками в пампасах, жестокими побоищами и, конечно, самбами и мулатками. Из 30—40 фильмов, выпускаемых в год, лишь один-два пытались ставить какие-то проблемы, остальные повторяли штампы «вестернов» или «шаншадес». Успеха даже в самой Бразилии фильмы эти не имели, и крупнейшие компании «Вера-Крус», «Маристела», «Мультифильмес» испытывали серьезные затруднения, не говоря уж о мелких фирмах, во множестве возникающих и прогорающих после одной-двух картин. Помощь правительства Гуларта, установившего квоту в один бразильский фильм на восемь иностранных, решающего значения не имела.

В такой сложной обстановке в самом начале шестидесятых годов началось движение группы молодых независимых художников, получившей название «новое бразильское кино». Как и французская новая волна, английские «рассерженные», американцы нью-йоркской школы, эти молодые люди, кинокритики, журналисты и литераторы тщательно изучали опыт мирового кино, группируясь вокруг Синематеки. Их попытки сотрудничать в крупных кинофирмах оканчивались ссорами, нередко выносимыми на страницы печати. Поэтому главной объединяющей идеей «нового бразильского кино» стало отрицание капиталистического кинопроизводства и стандартных коммерческих фильмов. С этих позиций многие из них пошли дальше — к критике и отрицанию капиталистического образа жизни и буржуазной культуры вообще. С приходом к власти военной группировки генерала Кастелло Бранко (1964) среди молодых кинематографистов участились аресты на политической почве. И это обстоятельство способствовало их полевению.

Испытывая необходимость в организационном объединении и в общей творческой платформе, молодые выступили с рядом теоретических статей, среди которых выделяются статьи Алекса Виани и «Очерк истории бразильского кино» Глаубера Роша. Пытаясь характеризовать метод молодых, Роша называет его «критическим реализмом, синтезирующим итальянский неореализм и социалистический реализм советского кино». С этим можно согласиться. Оставаясь еще в рамках буржуазной культуры, молодое кино Бразилии ищет новые пути, нащупывает новую тематику, героев, идеи, опираясь при этом на прогрессивное европейское, в том числе польское и советское кино.

Организационно молодые оформиться, конечно, не могут. Один за другим они выпускают свои фильмы полукустарным способом у случайных продюсеров, изредка у крупных фирм. Некоторые установили связи с французскими и итальянскими фирмами. Иногда им помогает Синематека, но ее средств не хватает на полнометражные художественные картины, и она предпочитает финансировать совсем молодых начинающих документалистов, экспериментирующих над фильмами в 10—15 минут. И все же, несмотря на отсутствие прочной экономической базы, молодое бразильское кино выпускает 10—15 процентов всей бразильской кинопродукции, и именно эти фильмы привлекают внимание мировой общественности.

Первым из молодых достиг успеха Нельсон Перейра дос Сантос. Я помню его появление на Карлововарском фестивале еще в 1956 году с фильмом «Рио 40°». Критику привлекла манера режиссера, эмоциональная и вместе с тем очень скромная и простая. Образы обитателей фавел — самовозникающих лачужных городков, нависающих над Рио-де-Жанейро со склонов гор,— были решены любовно,

человечно. Социальная несправедливость осуждена честно и открыто. Суждения смуглого двадцатишестилетнего режиссера были тонки и демократичны. Затем последовали фильмы «Рио, северная зона» — о жизни негра, талантливого музыканта, автора народных мелодий в ритме самбы, которые он даже не умеет записать. Затем по сценарию известного писателя Нельсона Родригеса был поставлен «Человек с набитым золотом ртом» (1962) и, наконец, «Засуха», или «Иссушенные жизни», по роману Грасилиано Рамоса о жителях раскаленных степей «сертао», о семье бродячего батрака, живущей под угрозой голодной смерти, но сохраняющей человеческое достоинство и любовь. Фильмы Перейра дос Сантоса бывали и на Московских фестивалях, и в нашем прокате.

Первым бразильским гостем советских кинематографистов был Роберто Фариас, в 1961 году снявший, а в 1962 году показавший в Москве свой фильм «Ограбление почтового поезда». Нищета фавел порождает бандитизм. Группа безработных негров совершает нападение на поезд, но деньги не приносят им счастья. Боязнь полиции, взаимное недоверие, шантаж и месть приводят всех к трагической развязке. Напряженный сюжет и самобытные, выпуклые образы принесли фильму большой успех в Бразилии, в Европе и у наших зрителей.

Известен советскому зрителю и Глаубер Роша, член жюри V Московского фестиваля. Его документальные фильмы «Пять раз фавелы» и «Двор» привлекли всеобщее внимание своей суровой выразительностью. Действие лучшей картины «Черный бог и белый дьявол» тоже разворачивается в жарких сертао. Семья батрака присоединяется к бродячим безработным, руководимым таинственным «черным богом» Себастьяном — проповедником «золотого дождя», который вот-вот упадет с солнца. В скитаниях они встречают и «белого дьявола» — разбойника-кангасейро Кариско, проповедующего жестокую борьбу против помещиков и капиталистов. Мечтая о «золотом дожде», о сертао, превращенных в эдемские плодородные сады, толпы скитальцев гибнут в непрерывной борьбе с карательными отрядами.

Трагические столкновения людей, доведенных до отчаяния нищетой, с полицией, армией, властями, официальной религией — постоянная тема молодого бразильского кино. На советских зрителей глубокое впечатление произвел фильм «Обет» режиссера Ансельмо Дуарте.

Нет возможности в кратком обзоре перечислить всех молодых бразильских режиссеров. Их число растет. В маленьких монтажных в цоколе Музея современного искусства я знакомился с еще никому неведомыми юношами, работающими над своими первыми короткометражками. Из уже известных режиссеров назову Жоакина Педро, автора документальных фильмов «Шкура Кота» и «Гарринча», Руи Герра, Мигеля Торреса, автора фильма «Негодяи», Пауля Цезаря Сарисани, сделавшего в 1967 году фильм «Засуха», вокруг которого в Бразилии развернулась горячая дискуссия, и в 1968 году — не менее нашумевший фильм «Капиту»; назову и Антонио Карлоса Фонтура, чей фильм «Копакабана меня обманула» — о пустой, бесперспективной, разочарованной молодежи — шел в центре города и обсуждался газетами в дни фестиваля.

Молодое бразильское кино укрепляет свои международные связи. Они начались, когда представитель французской новой волны Марсель Камю снял в содружестве с бразильцами свой премированный в Канне фильм «Черный Орфей», где показал фавелы и карнавал не слащаво и экзотично, а с суровой романтической страстностью. В интервью, данном журналу «Синема-67», Перейра дос Сантос сказал: «Мы организуем федерацию Нового кино стран Латинской Америки. Наши ассоциации действуют уже в Мексике, Аргентине, Чили, Венесуэле. Цель федерации пока что — прокат фильмов «моло-

дого, «нового» кино. Позже мы наладим и совместные постановки» («Синема-67», № 112).

И вот, несмотря на необходимость международных связей и контактов, деятели молодого бразильского кино решили бойкотировать Международный кинофестиваль, с таким старанием организованный Национальным киноинститутом. Никто из них даже не ходил на фестивальные просмотры! Нет, они не против нас, зарубежных гостей! Они даже устроили очень милый и веселый обед во внутреннем дворике Музея современного искусства, на который пригласили тех зарубежных режиссеров, актеров, критиков, которых сочли «представителями подлинного киноискусства». Они против коммерческого кино. «Сходите-ка в кинотеатр! Посмотрите, чем там кормят!»— сказал мне Перейра дос Сантос. Я сходил.

В большом новом кинотеатре в центре Рио шел фильм «Роберто Карлос в ритме приключений». Роберто Карлос — это длинноволосый певец, кумир бразильской публики. Его костюмы, прически, причуды и привязанности обсуждаются во всех газетах, его выступления по телевидению конкурируют с трансляциями футбольных матчей. При помощи довольно хитрых кинотрюков этот женственный красавчик мчался на автомобилях, глиссерах и вертолетах, пролетел даже через самый длинный в Рио автомобильный тоннель, дрался с ужасными бандитами, улетал в Нью-Йорк, прыгал с парашютом и любил блондинку с распущенными волосами. Между этими приключениями он распевал свои шлагеры — очень сладостно и старательно распевал...

Судя по газетам, афишам и рекламным буклетам, в 1968 году из 80 поставленных

«Обет» (Бразилия)



фильмов — 70 такого же рода. Эстрадные звезды выступают в «шаншадес», как и Роберто Карлос, под собственными именами: «Приключения Чико Валенте», «Бабель — натурщица», «Аннушка, манекен и женщина», «Маленький мир Маркоса» — и т. д. Обильно представлены бразильские вестерны («Убийца», «Мерил Бонита — королева Канчачо», «Крестьянин и сестра», «Сокровища Сапаты»), гангстерские фильмы («Бандит Красной Лампы», «Резня на рынке», «Трилогия террора»), бессодержательные комедии («В конце концов один... с другой», «Когда брак нас разделил»). Заглавия достаточно красноречивы, и я не делал других попыток ознакомления с коммерческими фильмами. Но меня смутило лишь то обстоятельство, что режиссером чепухи с Роберто Карлосом был... Роберто Фариас, один из зачинателей молодого бразильского кино, с таким успехом показывавший в Москве свой действительно интересный, талантливый фильм «Ограбление почтового поезда».

По-видимому, путь независимых режиссеров тернист, и некоторые из них попадают в объятия коммерческих фирм. Вспомнив Роже Вадима и Клода Шаброля во Франции, не будем удивляться и лишь пожалеем Роберто Фариаса.

●

Вникнуть в глубину обстоятельств бразильского кинопроизводства мне, конечно, не удалось. Ведь я был гостем фестиваля и вопреки призывам дирекции: «У нас фестиваль полной свободы! Даже на просмотры можно не ходить!»,— на просмотры ходил, хотя подчас и раскаивался в этом.

К началу фестиваля мы опоздали, но прилетели как раз в день демонстрации бразильской картины «А компадесида», что значит — благодетельница, возможно, и Богородица. Поставил ее Жоржи Жонас по пьесе Ариано Суасуна. Привычный жанр «бразильского вестерна» с показом разбойников-кангасейрос осложнен в этом фильме религиозно-мистическими мотивами

«Роберто Карлос в ритме приключений» (Бразилия)



и аллегориями, оставшимися непонятными для всех иностранцев. Ленивый быт раскаленного солнцем провинциального городка на северо-западе Бразилии нарушен сначала приездом епископа (показанного в резких сатирических тонах), а затем набегом кангасейрос. Пока многочисленные действующие лица убивают друг друга, между ними бродит удивительно красивый и стройный негр, изредка пытаясь помочь раненому или защитить убиваемого. Потом оказывается, что это Христос. К нему приходит и Богородица — очень красивая и юная блондинка, похожая скорее не на мать, а на возлюбленную черного Христа. Они устраивают Страшный суд среди голых и очень живописных скал, означающих, вероятно, чистилище. На этом суде оживают все убитые, но судят и оставшихся в живых. Я пытался осведомиться о мифологической стороне фильма у итальянского критика, окончившего в детстве католическое училище, но он сознался, что ничего не понял. Пылая доброжелательством, я проделал анализ сам: Христос — черный, значит — расовой дискриминации нет. Епископ — плохой, значит, есть антиклерикальные мотивы. Убийцу судили — значит, борьба за мир. Отсюда я сделал вывод, что фильм прогрессивен, хотя настаивать на этом не решусь.

В кинематографической форме фильма я разобрался лучше. В композиции и в актерской игре — непреодоленное влияние

театра. Играют актеры сочно, темпераментно. Монтаж вялый. Музыка традиционная, с национальным колоритом. Снят фильм очень хорошо, что можно объяснить и высоким качеством американской цветной кинопленки. В общем, несмотря на попытку выйти из привычных коммерческих рамок, фильм заметным явлением в бразильском кино не станет.

Удачнее выступила на фестивале другая латиноамериканская страна — Аргентина (старейшая кинематографическая держава — Мексика, революционная Куба и молодые, недавно возникшие кинематографии Чили, Венесуэлы, Колумбии не участвовали; один журналист объяснил мне это нежеланием устроителей придать фестивалю местный, южноамериканский характер; нужна была международность: Европа, США, Япония!). Тем не менее Аргентина была приглашена и прислала фильм своего известнейшего режиссера Леопольдо Торре Нильсона «Мартин Фиерро», посвященный народному герою середины XIX века, напоминающему грузинского Арсена или словацкого Яношика.

Это был длинный, цветной, хорошо снятый и выразительно сыгранный актерами фильм. Особенно выделялся исполнитель главной роли Альфредо Алькон — могучий большеглазый красавец, отличный борец и ездок, обладающий незаурядным темпераментом. Судьба крестьянина, насильно забранного в армию, принужденного убивать индейцев, а потом и испанцев, мужа, потерявшего жену и детей, работника, у которого отняли топор и мотыгу, заменив их ружьем и кинжалом, была показана с горечью и возмущением. Наивные, но по-человечески справедливые рассуждения героя о свободе, о рабстве, о бедняках и богатых, о труде и насилии звучали революционно. Недостатком фильма, с моей точки зрения, была растянутость и чрезмерная кровавость. Многочисленные бои, стычки, покушения, дуэли и просто драки со смертельным исходом; убийство ножом, штыком, пикой, пулей, петлей; рваные, кровоточащие раны крупным планом — все это заставляло порой даже отворачиваться от экрана.

Присуждение «Мартину Фиерро» главного приза фестиваля, сознаюсь, было для меня несколько неожиданно. Газеты писали, что на этом настояли европейские члены жюри, а латиноамериканцы были против. Впрочем, награждение этого в целом демократического и реалистического фильма можно приветствовать как удар по пошлости и модернизму.

А пошлости и модернизма было на фестивале предостаточно. Особенно странно было наличие откровенно коммерческих поделок. Италия, например, и Япония привезли фильмы, поставленные не без поддержки туристических компаний и прославляющие красоты Рио-де-Жанейро. Пляж Копакабана; огромный бетонный Христос, распростерший над городом руки; небоскребы центра и фавелы, снятые издалека; несколько зданий, построенных архитектором Нимейером; остроконечные скалы и вид с этих скал на океан и на причудливо изрезанный залив — все эти открыточные красоты Рио, снятые слащаво и без вдохновения, служили фоном для вялого комикования Витторио Гасмана в итальянском фильме «Алиби» и для возни каких-то гангстеров в японском фильме «Человек на экваторе». Стоило отъехать от кинотеатра на автобусе — как все эти прекрасные виды окружали нас без гангстерских погонь и без унылых шуток. Конечно, оба фильма провалились.

Верхом коммерческой пошлости явилась западногерманская комедия «Хоп, хоп, всадник!». Даже стоит на ней остановиться. Начинается она интригующе: «Полиция!» — отвечает позвонивший мрачный господин и начинает обыск нарядной квартиры в сопровождении перепуганной хорошенькой хозяйки. Попутно он раздевается и раздевает ее. «Обыск» кончается дикими прыжками и объятиями на двуспальной постели. Потом оказывается, что это игра, так взбадривают себя молодожены.

«Мартин Фиерро» (Аргентина)



Идеей этой комедии является необходимость подстегивать супружескую любовь разными эротическими забавами и авантюрами. Помимо того, что милые супруги живут — он с секретаршей, а она с соседом,— они еще ходят на сеансы свального блуда к какому-то йогу, наносят визиты какой-то респектабельной паре, чтобы после ужина обменяться женами, знакомятся с гомосексуалистами и устраивают у себя дома афинскую ночь с дракой и крушением мебели. Все это показано в ярких ядовитых красках, с оглушающей джазовой музыкой. Актриса Джила фон Вейтершаузен дает рассмотреть себя во всех подробностях, а актер Марио Адорф демонстрирует свою изумления достойную волосатость. Режиссер Михаэль Ферхофен считает все это ничем не скованной и не замутненной политикой веселостью. Я же, в простоте душевной, считаю это просто порнографией. Право же, было противно и стыдно смотреть.

По сравнению с «Хоп, хоп, всадник!» испанская комедия «Зачем ты обманываешь мужа?» показалась мне даже содержательной. Вопреки своему названию она демонстрировала, как обеспеченный немолодой мужчина менял жен. Первую он бросил за то, что она объедалась и толстела. Вторую — красивую пловчиху — за то, что она все время тренировалась и самовлюбленно вертелась перед зеркалами. Третью — художницу — за то, что она навела в дом грязных, бородатых и нахальных хиппи. Четвертая — перезрелая брюнетка — довела его до могилы своими любовными притязаниями. В этой тоже достаточно неприличной комедии были хоть крохи социальной сатиры — на буржуазные предрассудки, на рекордсменство, на абстрактную живопись, на сытую и бездельную молодежь, даже на католическую церковь, угодливо благословляющую все браки несчастного экспериментатора. Впрочем, я не уверен, что сатирическое

обличение входило в намерения режиссера Мануэля Суммерса. Он, вернее всего, хотел тоже «ничем не скованной веселости», а вся мерзость буржуазного быта и морали сама полезла на экран сквозь все щели его немудреной комедийной конструкции.

Фильмы, подобные вышеописанным, не скрывали своей коммерческой развлекательной сущности. Гораздо опаснее произведения, прикрывающие идейную пошлость и пустоту мнимой проблемностью. К таким относится французский фильм «Бассейн» режиссера Жака Дерэя, к моему изумлению, отмеченный специальной премией жюри за режиссуру. Любовники Ален Делон и увядающая австрийская звезда Роми Шнайдер проводят лето на роскошной вилле с бассейном в саду. Приезжает ее прежний любовник (Морис Роне) со своей дочерью (новая английская звезда Джейн Бэркин). Приревновав, Делон (я называю персонажей именами актеров) долго и усердно топит Роне в бассейне. А когда беднягу похоронили и его дочь уехала, так и не соблазненная Делоном, Роми Шнайдер сначала хочет выдать убийцу полиции, потом решает лишь расстаться с ним навеки, но прощальные поцелуи заставляют ее просто простить шалуна. Что это — утверждение безнаказанности буржуазной элиты? Или просто реклама шикарных вилл, модных туалетов, новейших автомобилей (количество цилиндров, качество обивки и цена которых предусмотрительно включены в диалоги героев!)? И эта пошлость не только выдвигается на фестиваль, но и премируется! Темп картины затянут, из актеров лишь Морис Роне пытается создать подобие характера, остальные звезды просто позируют. Разве что декораторы и портные потрудились, демонстрируя последние моды на дачную мебель и летние туалеты...

Кроме этой, незаслуженно премированной картины, Франция представила на фестиваль еще три. Они принадлежат известным мастерам и, безусловно, являлись произведениями искусства, о которых стоило думать, с которыми стоило спорить. Но признавая за этими фильмами ряд достоинств, нельзя не прийти к выводу, что даже лучшие представители французской новой волны коммерциализировались, что проблематика их картин или мелка или спекулятивна.

Франсуа Трюффо вне конкурса показал «Украденные поцелуи». Эта милая, порой слегка гривуазная, но чаще грустная комедия о юноше, пытающемся, после того как его выгнали из армии, найти место в жизни. Он работает ночным портье, частным сыщиком, продавцом в обувном магазине, он участвует в светском флирте, пользуется продажной любовью и влюбляется всерьез. Жизнь парижских обывателей предстает перед зрителем в своих смешных, порою жалких проявлениях. Но игра Жан-Пьера Лео и Дельфины Сейриг отличается изящной непосредственностью, а режиссура Трюффо тонкой иронией и безупречным вкусом. Режиссер не претендует на многое, но то немногое, что он хочет сказать, сказано забавно, остроумно.

Новая картина Клода Лелуша «Жизнь, любовь, смерть» намеренно декларативно проблематична, даже публицистична. Она протестует против смертной казни, производимой во Франции гильотинированием. Первая половина фильма занята подробным, несколько искусственно драматизированным показом охоты полиции за симпатичным рабочим пареньком, встречающимся со своей возлюбленной в дешевых отелях. Попутно выясняется, что у паренька любящая молодая жена и прелестная дочурка...

Вторая часть фильма посвящена подробнейшему, детализированному показу заключения в тюрьму, пребывания в камере, суда, ожидания казни и гильотинирования приговоренного. Оказывается, что худенький грустноглазый паренек, араб по происхождению, ласковый муж, нежный отец и пылкий любовник, охотился на проституток и зверски душил и забивал их

насмерть. Он даже изучал японскую борьбу каратэ, чтобы душить свои жертвы.

Действие фильма строится так, что к герою, которого очень просто и выразительно играет артист Амиду, испытываешь то симпатию, то брезгливость, то жалость, то отвращение. Как не сочувствовать ничего не подозревающему молодому любовнику, которого грубые, сноровистые, давно его выслеживающие полицейские вытаскивают прямо из постели? Но сцены семейной идиллии с женой и дочкой после сцен с любовницей вызывают недоверие, досаду. Потом беспомощность, покорность, обреченность заключенного, попавшего в беспощадную тюремно-судебную машину, равнодушно и неумолимо влекущую его к смерти, вызывают жалость, желание помиловать, не казнить, а краткие, но страшные сцены убийств проституток, да еще подготовка к ним в гимнастических залах вызывают отвращение и ужас.

Такое конфликтное, контрастное построение сообщает фильму напряженность, несколько болезненный интерес. Когда же голову полубесчувственного, переставшего сопротивляться приговоренного суют в отверстие машины доктора Гильотена, и падает тяжелый нож, и только движение аппарата вверх, навстречу ножу, скрывает от зрителя отлетающую голову — слов нет! С трудом удерживаешь крик и уходишь с просмотра измученный и потрясенный.

Позднее, раздумывая о фильме, начинаешь понимать его недостатки. Лелуш сделал фильм скорее занимательный, чем поистине проблемный. Он совершенно лишил свой сюжет социальных мотивов. Его герой — тип патологический, исключительный, страдающий каким-то сложным видом сексуального безумия. Да, его, вероятно, следовало изолировать и лечить, а не уничтожать. Но смертная казнь существует во Франции не только для опасных безумцев. В этом отношении старый фильм Андре Кайатта «Все мы убийцы», тоже трактовавший тему смертной казни, был сильнее, значительнее.

«Очарование дьявола» (Англия)



Кстати, 30 марта, через неделю после показа фильма Лелуша, во Франции впервые за последние пять лет была применена гильотина. Был казнен 28-летний убийца двух детей, совершивший свое кошмарное преступление с целью грабежа. Здесь уже не эротическая патология, а социальное уродство. Без социального анализа, без исследования классовых, национальных, государственных причин, порождающих преступление и обусловливающих возмездие за него, волнующей проблемы, поставленной Лелушем, не решить.

Отказывая фильму Лелуша в социальной значительности и глубине, я все же должен признать, что фильм волнует, заставляет думать, спорить, сомневаться.

По-видимому, того же хотел добиться и Жан-Люк Годар, показавший на фестивале свой новый, поставленный в Англии фильм «Очарование дьявола», или, как он раньше назывался, «Один плюс один».

Скажу сразу — я не принадлежу к числу поклонников Годара. Его первая картина «На последнем дыхании» была сильной и горькой. Все последующие шли по нисходящей, хотя и в «Маленьком солдате», и в «Альфавилле» были интересные, оригинальные мысли и сцены. В своих последних картинах «Китаянка», «Уик-энд» и «Очарование дьявола» Годар затрагивает

такие серьезные темы, как общественные выступления молодежи, бездуховность и машинизация жизни, расовая дискриминация, террор, борьба политических систем и идеологий, но дает им крайне субъективное, анархичное и путаное, я бы сказал, намеренно, декларативно несерьезное толкование. Развязности рассказа соответствует и разрушенная, алогичная форма этих фильмов. Сюжет в них отсутствует. Герои не действуют, а выговаривают, выкрикивают свои декларации в публику. Эти декларации намеренно сумбурны, пестрят модными политическими терминами, именами популярных государственных деятелей, упоминаниями нашумевших событий. Из всего этого можно понять, что Годар отрицает все существующие и предшествовавшие политические и философские доктрины, не давая себе труда противопоставить им хоть что-то определенное.

Многие западные кинокритики, да и кое-кто у нас, склонны назвать это новаторством, экспериментаторством, творческими поисками. Я назову это эпатацией зрителя, политической безответственностью и самовлюбленным кривлянием.

Попробую описать фильм «Очарование дьявола», хотя сделать это из-за отсутствия в нем характеров, сюжета и логического течения мысли очень трудно.

Фильм начинается с репетиции, которую проводит в радиостудии популярная бит-группа Роллинг Стоунз. Несколько длинноволосых юношей среди микрофонов, звукоотражателей, проводов пытаются сыграть на электрогитарах, фортепьяно и ударных инструментах, а также спеть довольно монотонную мелодию. Дело не ладится. Бросая нечленораздельные реплики, юноши все повторяют и повторяют музыкальную фразу, которая осточертевает зрителю уже через пять минут. Но длится это много дольше. А аппарат медленно и монотонно ездит справа налево и слева направо, изредка наезжая на маловыразительные лица музыкантов.

Неожиданно это прерывается.

Аппарат медленно ползет вдоль автомобильного кладбища, свалки искореженных и проржавевших кузовов. Среди лома сидят и стоят молодые негры, торопливо высказывающие свои экстремистские воззрения. Они обещают отомстить белым за все их несправедливости. Приводят несколько одетых в белые балахоны белых девиц, которых (к счастью, за кадром) негры насилуют и убивают.

Вновь репетиция Роллинг Стоунз. Дело подвигается у них плохо. Слушать их звукоизвлечения становится все труднее.

По лужайкам английского парка, описывая прихотливые круги и параболы, бродит актриса Анна Вяземская (жена Годара) в сопровождении трех-четырех молодых журналистов с магнитофоном. Она, стараясь варьировать интонации, отвечает на их разнообразнейшие вопросы только «да» или «нет». Спрашивают они что попало и про моды, и про литературные новинки, и про политические системы, и про государственных деятелей, а тоненькая рыженькая женщина, с серьезным видом выделывая свои круги и пируэты, тянет: «Йес-с, йес! Йес!!!! Но-о... Но! Но-о-о...» И вот среди этой чепухи мне запомнилось, что «но» она ответила на вопросы и о фашизме, и о коммунизме, и о капитализме, и о социализме, и о голлизме, и о маоцзэдунизме, а «йес!» торжественно подарила демократии, мини-юбкам и однополой любви.

Далее опять вытягивали жилы Роллинг Стоунз (в публике начались свистки и выкрики).

Аппарат долго ездил вдоль витрин с книгами и журналами. Это, по преимуществу, были иллюстрированные журналы с обнаженными девицами, самоновейшими автомобилями, кинозвездами, гангстерами и снова обнаженными девицами на обложках. Среди этих журналов попадались и книги, по-видимому, политического содержания. Отъезд аппарата показал, что витрины эти находятся в небольшом читальном зале, где расхаживает молодой человек, моно-

тонно читая вслух «Майн кампф» Гитлера. Посетителям какой-то мальчик по приказу этого молодого человека выдавал стопки книг, после чего они подходили к двум юным бородачам, сидевшим в углу, и били их по лицу. Бородачи в ответ делали гитлеровское приветствие и в унисон выкрикивали лозунги: «Да здравствует социальная революция!», «Да здравствует Мао Цзэ-дун!»...

И снова Роллинг Стоунз терзали слух. (Впрочем, их уже не было слышно, так как публика орала, топала ногами, пела что-то свое.)

И снова — автомобильное кладбище. С десяток негров, живописно расположенных среди металлолома, передавали по цепочке винтовки слева направо, потом обратно — справа налево. Кто-то что-то монотонно говорил. Изнасилованные и расстрелянные белые девицы в измазанных красной краской балахонах смирненько лежали в стороне.

И снова, кажется, Роллинг Стоунз... Впрочем, может быть, фильм прервали, так как публика уже разносила зал.

Да! Между этими эпизодами были напиханы еще коротенькие сценки: на окраинных улицах Лондона какие-то юноши писали на стенах некие лозунги-логогрифы. Например, вначале писали «Вьетконг», а потом впереди приписывали «Со» — получалось «Совьетконг». На животе обнаженной рекламной красавицы сверху вниз писали «Маркс», а слева направо к «иксу» приписывали «секс».

Смотреть все это было невыносимо тягостно. Вникнуть в содержание непрерывно льющихся словоизвержений персонажей — трудно. Сознание задевали только имена политических деятелей, политические термины, но употреблялись они чаще всего в бессмысленных, а порою и провокационных контекстах.

Конечно, было понятно, что Годар не одобряет черных экстремистов, неофашистов. Но также не одобряет он и коммунизм... Может быть, положительную программу Годара проскрежетали незадачливые Роллинг Стоунз?

Развязная, манерная, унылая картина Годара вызвала у меня глубокое отвращение.

Если французская программа была разнообразна, включала и откровенно коммерческий фильм Дерэя, и «сверхмодернягу» Годара, и шумную проблемность Лелуша, и скептическую иронию Трюффо, то оба фильма Соединенных Штатов Америки были схожи во многих аспектах. Оба они говорили о сумасшествии. Оба были поставлены иностранными режиссерами, в обоих играла американская актриса Миа Фэрроу.

Покинувший свою родину поляк Роман Полянский уже поставил две картины в Англии и короткометражку во Франции, теперь он добрался и до США, где продолжил излюбленные им кинематографические исследования душевных заболеваний. Его фильм «Ребенок Розмари» рассказал, как ожидающая ребенка молодая женщина убеждается в том, что забеременела не от мужа, а от дьявола, и рождает потомка сатаны, на радость секте сатанистов, окружившей и опутавшей и ее, и ее мужа. Секрет напряженности этого фильма состоит в том, что зрителю представляется решать самому — то ли он видит события глазами сумасшедшей Розмари, то ли сатана и его слуги действительно опутывают и сводят с ума молодую женщину. Атмосфера старого нью-йоркского дома, постепенное нагнетание ужаса, смесь реального и мистического — все это сделано Полянским очень ловко, а Миа Фэрроу — худенькая, большеглазая, похожая на подростка — играет сильно, хотя и в натуралистической, патологической манере. Тоньше и естественней, на мой взгляд, она сыграла в фильме Джозефа Лоузи «Секретная церемония». Там она играла полубезумную девушку, когда-то изнасилованную своим отчимом, а теперь принимающую случайно встреченную проститутку за свою недавно умершую мать. Джозеф Лоузи, некогда

заподозренный в «антиамериканской деятельности», включенный в «черный голливудский список» и эмигрировавший в Англию, завоевал там мировую известность своими психологическими драмами, остро сочетающими социально-критические и психопатологические мотивы. В «Секретной церемонии», поставленной им в качестве гастролера в США, видна рука большого, опытного мастера, однако отсутствие социальных мотивов, несомненно, обесценивает картину.

Пристрастие современного буржуазного кинематографа к мистике и психопатологии забавно высмеял молодой английский режиссер Джо Массот в своей комедии «Стена чудес». Чудаковатый старый холостяк-биолог, весь день глядевший в свой микроскоп, по вечерам, возвращаясь домой, смотрит в таинственные светящиеся дырочки в стене. Он видит там прекрасных полуобнаженных дев, слышит чарующую музыку. Сначала это кажется галлюцинациями, а потом оказывается, что профессор проковырял дыру к соседям, юным молодоженам-хиппи. Продолжая наблюдать сквозь «чудесную стену», профессор влюбляется в юную соседку и даже спасает ее от самоубийства.

Я был рад усмешке, таившейся в этом фильме, рад реалистическому объяснению фантасмагорий, но должен все же сознаться, что две картины с откровенно иррациональным содержанием произвели на меня очень сильное, самое сильное на этом фестивале впечатление. Я считаю эти картины бесспорно лучшими из увиденных мною в Рио-де-Жанейро.

Первая — «Черные кошки в бамбуковых зарослях» («Куронеко») — принадлежит Канэто Синдо, прославленному автору «Голого острова». На этот раз он избрал сюжет древнего японского сказания. Во время одной из гражданских войн отряд самураев набрел на дом в лесу. Двух обитательниц этого дома — мать и юную жену молодого самурая, уехавшего воевать,— захватчики зверски изнасиловали и убили, а дом сожгли. Осталась в живых только черная кошка, жалобно мяукающая в обгорелых развалинах.

С тех пор одиноких всадников, проезжающих этим лесом, стали встречать и завлекать в свой таинственный дворец молодая и пожилая красавицы. После утонченных угощений в любовной игре они перегрызали горло своим гостям. И только юный самурай, их сын и муж, вышел живым из рокового замка. Живая любовь оказалась сильнее посмертного отмщения, демоны-мстители были побеждены человеческой любовью и мужеством.

Удивительна красота изобразительного решения этого фильма. Черно-белый, широкоэкранный, он поражает почти каждым своим кадром: бамбуковый лес, освещенный ущербной луной, странное свечение белых одеяний женщин-призраков, поразительные по ракурсам и ритму сражения героя-самурая со своей матерью, ставшей кровожадной ведьмой с кошачьими лапами, наконец, поразительные по темпераменту сцены войны. Превосходна и музыка, и игра актеров. Таинственные и жуткие образы древнего сказания по-современному осмыслены Канэто Синдо: страстно осуждается война, жестокость, месть, восхваляется любовь и отвага.

И если символическая фантастика «Черных кошек в бамбуковых зарослях» легко и ясно расшифровывается, идеи последнего фильма Пьера Паоло Пазолини «Теорема» очень трудно поддаются рациональному истолкованию.

Пожалуй, это тоже легенда. Легенда о том, как пришел на землю ангел любви или, может быть, языческий бог Эрос, как опалил он роковой, испепеляющей страстью встреченных им людей, как заставил их страшно расплачиваться за свою любовь — и прекрасную, и греховную.

Действие разворачивается на загородной вилле богатого промышленника (Массимо Джиротти).

К его сыну-художнику приезжает погостить друг. Его играет английский актер Теренс Стэмп. В юношу со стран-

ными огромными глазами влюбляются все женщины: красавица мать семьи (Сильвана Мангано), дочь (Анна Вяземская) и скромная немолодая горничная (Лаура Бетти). Любовные встречи этих женщин с юношей показаны откровенно и сильно, но есть в них необъяснимая целомудренность и чистота, рождаемая, очевидно, силой чувств, всепобеждающей непреодолимой силой любви, которая освящает и оправдывает даже нарушение общепринятых моральных норм. Наваждению любви поддаются и мужчины, только юный и женственный сын-художник мучится от непонятного и постыдного чувства к другу, а мужественный отец испытывает к юноше доверие, дружбу, мужскую товарищескую привязанность.

Приходит какая-то телеграмма, и юноша уезжает. И любовь, пробужденная им, поражает, карает, испепеляет всех. Мать мечется по дорогам в маленьком наемном автомобиле и в каждом юноше видит черты любимого. Сын мучительно старается возродить, поймать его образ средствами живописи. А дальше Пазолини выходит за грани реального: при воспоминании о любимом дочь впадает в странное оцепенение, ее не могут привести в чувство ни близкие, ни врачи; горничная возвращается в свою деревню, сидит, как сомнамбула, и на глазах у всех односельчан повисает в воздухе над крышей дома; а отец неожиданно, в сутолоке римского вокзала Термини, сбрасывает платье и нагой идет сначала по городу, потом по какой-то окаменелой, пустынной земле, может быть, по застывшей лаве Везувия, а может быть, и по почве ада, и тоскливо, страшно кричит нечеловеческим голосом. Этим звериным криком кончается фильм.

В кратком описании фильм этот может показаться диким, похабным, безумным и даже смешным. Но трагические звуки Реквиема Моцарта и православных церковных песнопений, удивительная красота цветных съемок, по тонкости и поэтичности серебристых, голубых и зеленых тонов

«Теорема» (Италия)



напоминающих живопись раннего Ренессанса, правда и серьезность актерского исполнения — расширенные надеждой или болью глаза, певучие интонации, сдержанные и гармоничные движения — все эти стороны зрелого, изощренного кинематографического мастерства, одухотворенного странным, пускай болезненным, но зачаровывающим талантом Пазолини, производят неизгладимое впечатление.

Талант Пазолини жесток, его мировоззрение сумбурно, мироощущение трагично. Его ранние фильмы о подонках современного итальянского общества, его попытки по-современному трактовать Евангелие от Матфея, Софоклова «Эдипа» и средневековые легенды об одухотворенных разумных птицах всегда вызывали горячие споры. Трудно согласиться с попытками художника протянуть нити от древних этических учений к современной коммунистической морали. Трудно принять его отношение к людям, стремление в отвра-

тительном, жестоком, грязном найти проблески человеческого, высокого, чистого. Вот и сейчас — хочется спорить о том, что любовь не наваждение, не беда, не рок, а счастье... Но нельзя отмахнуться, отвернуться от художника, говорящего на чуждом нам, малопонятном языке, говорящего невнятно, но страстно, талантливо...

Хотя по количеству фильмов Бразильский кинофестиваль и был небольшим, все же он собрал довольно характерную картину буржуазного кино — от прямых, наглых, коммерческих спекуляций на эротике до взволнованных, искренних, хотя и безрезультатных поисков в области современной морали, от модернистских выкриков и выкрутасов до стремления к спокойному и объективному изображению действительности.

●

К сожалению, социалистические страны были представлены очень слабо — только четырьмя картинами. Венгерской я не видел. Польская «Зыбучие пески» — первый художественный фильм Владислава Шлесицкого, автора «Плотогонов», «Падающих листьев», «Семьи человека» и других выдающихся произведений документального кино — рассказывала о нескольких днях каникул, проведенных десятилетним мальчиком с отцом в дюнах. Неспешные, великолепно снятые кадры залива, леса, ручья, взлетающих птиц, струящегося песка приобрели самодовлеющий характер и заслонили психологическую драму фильма — ревность мальчика к златокудрой девушке, жившей в соседней палатке и благосклонной к ухаживаниям отца. Юная Малгожата Браунек — восходящая польская звезда — была очень хороша и играла естественно и мило, но картину нужно было бы сократить ровно вдвое, тогда ее поэтическая созерцательность не превратилась бы в растянутость и вялость.

Югославский режиссер Пуриша Джорджевич, автор известных фильмов «Девушка» и «Утро», посвященных партизанской борьбе и послевоенным проблемам югославской опаленной войной молодежи, привез в Рио-де-Жанейро продолжение этих фильмов — «Полдень», с теми же героями. Основой сюжета послужил советско-югославский конфликт 1948 года, трактованный как неожиданная «ссора в верхах», разрыв между Сталиным и Тито, ставший трагедией для многих бывших партизан, искренно преданных Советской России.

Я воздержусь от резкостей, хотя многие детали, нюансы этого фильма меня возмутили. Конфликт между двумя дружественными социалистическими странами, между братскими народами, между собратьями по оружию заслуживал, по-моему, гораздо более серьезной и глубокой трактовки. Да и появление этого фильма на откровенно буржуазном фестивале было, на мой взгляд, неуместным. В Карловых Варах, в Пуле или Москве можно было бы поспорить с Джорджевичем, кое в чем с ним согласиться, кое в чем его убедить. В Рио-де-Жанейро фильм «Полдень» послужил поводом для мелких антисоветских и антисоциалистических выпадов прессы. Хотел ли Джорджевич скандала? Во всяком случае — и скандала не получилось. Проблемы, легкомысленно и поверхностно затронутые в фильме, остались не понятыми буржуазной публикой.

Не вызвал понимания, хотя и по другим причинам, советский фильм. На фестиваль была послана экранизация «Снегурочки», сделанная П. Кадочниковым. Перед просмотром к нам обращались смущенные журналисты, успевшие предварительно ознакомиться с фильмом. «Что это такое — этнография? Когда это происходит? Что они хотели сказать?» Наши терпеливые объяснения, что это сказка, принадлежащая известному русскому драматургу прошлого века (имени Островского никто из них никогда не слыхал!), что некоторые мотивы верований и быта древнерусских предысторических племен интерпретированы не этнографически, а воль-

но, поэтически, были довольно добросовестно приведены в рецензиях. Впрочем, в одной газете было написано: «из быта советских племен», как мне кажется — без злого умысла.

К музыке, актерскому исполнению, пейзажам все отнеслись совершенно равнодушно. Мы пробовали задираться: наша, мол, сказка о чистой и пламенной любви противостоит царящей на экране порнографии! И это было добросовестно напечатано. «Юренев против секса» — гласил крупный заголовок. Однако никто из критиков меня не поддержал. Все дружно писали «о традиционности, старомодности и сентиментальности русского фильма». К сожалению, с этим трудно спорить, хотя, разумеется, мы пытались спорить.

Я поинтересовался, какие наши фильмы шли в Бразилии в последнее время. «Садко», «Илья Муромец», «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Мастера балета», «Снежная королева» и... «Три тополя на Плющихе». Даже в дни специальной декады советского кино фигурировали такие фильмы, как «Алые паруса», «Хрустальный башмачок», «Гамлет».

Эта справка многое разъяснила не только в деятельности «Совэкспортфильма», но и в выборе фильма для фестиваля. Да, наши историко-революционные или современные проблемные фильмы в Бразилии не покупают, боясь коммунистической пропаганды. Не покупают — и всё. Нужно учитывать открыто антикоммунистический дух современного бразильского правительства, многочисленные аресты среди левой интеллигенции (перед самым фестивалем, например, был арестован молодой режиссер, а в дни фестиваля — молодая журналистка по обвинению в коммунистическом агитировании... шофера такси. Журналистка была отпущена через три дня из-за угрозы французской делегации, которую она успела проинтервьюировать, немедленно покинуть фестиваль!). В дни фестиваля был опубликован новый закон, карающий тремя годами тюрьмы за всякое проявление свободомыслия, за антиправительственные высказывания, за «сборища», за неуважительные отзывы и т. д. и т. п. пунктов двадцать!

Конечно, в такой атмосфере «Шестое июля», «Софью Перовскую» или «Обыкновенный фашизм» не купят...

Не пустят их и на международный фестиваль, хотя это не коммерческий прокат! А между тем если бы реакционная пресса облаяла наш фильм, честно говорящий о нашей жизни, страстно пропагандирующий наши идеи, нам можно было бы только радоваться.

Опыт учит, что выступать на международной арене мы должны во всеоружии своих идей, своих художественных вкусов, своих традиций и убеждений. Только тогда мы завоюем победы! История наших международных успехов началась с «Броненосца «Потемкина», которого боялись, который резали, травили, арестовывали, запрещали, который еще и сейчас бразильский адмирал прячет у себя под кроватью. Наши победы на фестивалях, вошедшие в историю кино,— это победы «Путевки в жизнь», «Чапаева», «Летят журавли», «Баллады о солдате», «Иванова детства». «Спящие красавицы» и «Снежные королевы» лавров нам не приносили...

●

Я пишу это в преддверии Московского фестиваля и выражаю уверенность, что фестиваль новаторства, фестиваль гуманистических лозунгов докажет, что социалистический смотр передового искусства пройдет успешно.

Автор статьи (справа) с режиссером Стэнли Креймером



В основе нового фильма лежит подлинный факт. Действительно, в самые последние дни войны гитлеровцы пронюхали, что в североитальянском городке Санта-Виттория, где находится, между прочим, штаб-квартира знаменитой монополии «Чинцано», снабжающей весь мир своими аперитивами, уцелели огромные запасы вина — миллион бутылок! Гитлеровцы попытались захватить их, но жителям городка во главе с хитрецом мэром удалось припрятать это вино и обвести гитлеровцев вокруг пальца.

Об этом услышал американский литератор Роберт Криштон и посвятил «тайне» Санта-Виттории статью в одном журнале. Статья имела успех у читателей, и Криштон, сообразив, что это, в сущности, тема для интересного романа, засел за книгу. Литератору, напавшему, что называется, на золотую жилу, необычайно повезло: его роман почти год был американским «бестселлером № 1».

Криштон, естественно, не ограничился в своем романе механическим воспроизведением событий, приключившихся в столице аперитивов «Чинцано» четверть века назад,— этот пыльный индустриальный городок в его воображении превратился в древнее селение, затерянное где-то в горах; хорошо зная итальянцев, автор создал колоритные типы, придумал увлекательную фабулу. И вот, когда в 1966 году его книга попалась на глаза Стэнли Креймеру, искавшему сюжет для очередной кинопостановки, режиссер сразу же твердо решил: это будет фильм об увлекательном поединке между хитрыми и ловкими жителями Санта-Виттории и упрямыми и жестокими гитлеровцами!

Огромная машина хорошо слаженного творческого коллектива Креймера немедленно завертелась. Корпорация «Юнайтед артистс» дала свое благословение, взявшись организовать прокат будущего фильма. Сценаристы Уильям Роуз и Бен Мэддоу, вооружившись романом Криштона, уселись сочинять сценарий. Верные помощники Креймера Иван Фолкман и Роберт Клэтворси тем временем колесили по Италии в поисках крохотного провинциального городка, который был создан воображени-

ем писателя,— подлинную Санта-Витторию пришлось немедленно отвергнуть ввиду абсолютной нефотогеничности этой столицы «Чинцано».

Надо было найти старый-престарый городок. Требовалось, чтобы он стоял на крутой горе. И чтобы посредине его была маленькая площадь, вымощенная булыжником,— асфальт испортил бы все впечатление. А в центре площади чтобы был какой-нибудь наивный древний фонтан. И чтобы стояла на этой площади старинная общественная уборная.

Фолкман и Клэтворси осмотрели и отвергли сто шестьдесят пять городков. Когда же они набрели, наконец, на Антиколи-Коррадо, который, кстати сказать, находится всего лишь в тридцати шести милях от Рима — совсем неподалеку от его знаменитых киностудий Чинечитта, где мог создать базу своих съемок Креймер,— решение было принято сразу же и бесповоротно: снимать здесь и только здесь!

В Антиколи-Коррадо, малюсеньком городке, который гнездится на крутой горе уже около двух тысяч лет, нашлось все: и характерные средневековые улочки, и крохотная булыжная площадь, и даже фонтан с наивной каменной черепахой, из которой сочится струйка воды. Но самое интересное было в том, что великое множество темпераментных жителей этого городка удивительно напоминали своим обликом героев романа Криштона, и подобрать участников массовок здесь не составляло никакого труда. Креймер с энтузиазмом одобрил своих неутомимых помощников.

Тем временем закончили работу сценаристы. Основные сюжетные линии были уже ясны. Вот о чем рассказывается в фильме.

●

Война подходит к концу. Измученные жители затерянного в горах итальянского городка с затаенной надеждой на лучшее ждут перемен. Вдруг в городок приезжает студент Фабио и объявляет всем, всем, всем, что Муссолини уже повешен. Бурный взрыв радости. Сапожник Баббалуче возглавляет охоту за перетрусившими местными фашистами.

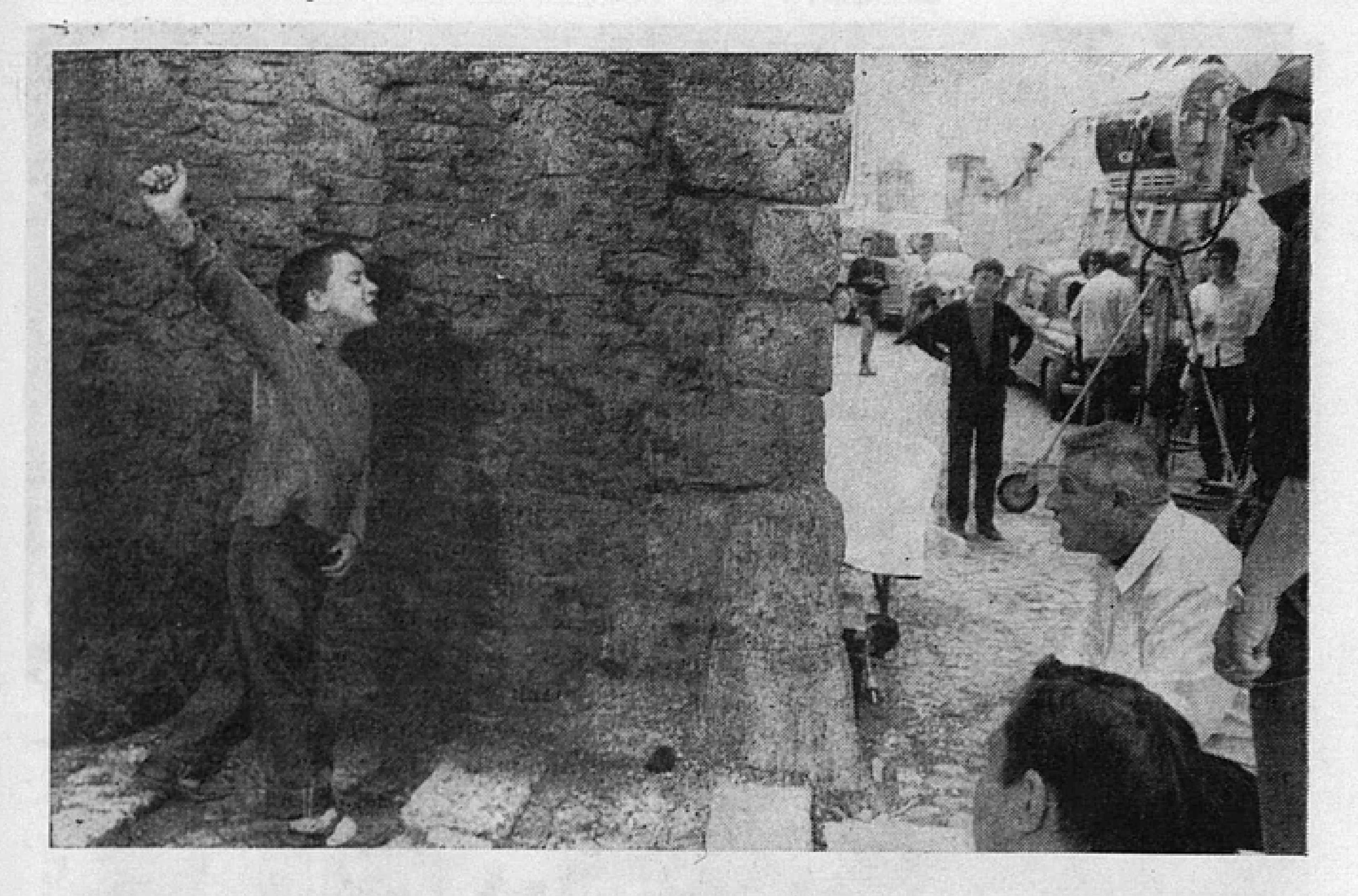
Пьянчуга Итало Бомболини (его играет популярнейший американский актер Энтони Куин — это его шестьдесят восьмой фильм), знаменитый на весь городок своими скандалами с непреклонной женой Розой (в этой роли снялась Анна Маньяни), которая содержит жалкий кабачок и кормит мужа на свои скудные доходы, устраивает по случаю победы попойку с приятелями. Разгоряченный вином, он чудом взбирается на водонапорную башню и соскабливает лозунг, прославляющий Муссолини.

Толпы людей собираются вокруг башни: черт возьми, лихо он это сделал! Но как Итало спустится? Его дочь Анджела умоляет Фабио выручить отца из беды. Студент взбирается на башню и спасает Бомболини. Все приветствуют их обоих. Раздаются крики: «Бомболини — в мэры!» В мэры? А почему бы и нет?.. С этого поста только что согнали фашиста. А кто его заменит? Положение настолько неопределенно, что никто не зарится на этот пост — кто знает, как еще обернутся события. И вот уже пьянчуга Бомболини — мэр!

Как в воду глядели обитатели Санта-Витторип! Не успели они порадоваться вести о казни Муссолини, как вдруг всеведущий Фабио приносит тревожное известие: к их городку приближаются гитлеровцы. Да, проклятие! Они все еще хозяйничают в Италии, и их командование, узнав, что в этом пыльном городишке хранится миллион бутылок доброго итальянского вина, шлет сюда отряд под командованием офицера-пруссака Зеппа фон Прума (эту роль исполняет известный западногерманский актер Харди Крюгер). Пусть война проиграна, но немецкие генералы хотят прихватить вино с собой.

Но вино для жителей Санта-Виттории — не только утеха. Оно единственный источник средств к существованию. Отдать миллион бутылок немцам за пять минут до их полного разгрома и остаться нищими?

«Тайна Санта-Виттории». Рабочий момент



Ну нет, не на таких напали! И тут начинается полная искрометного юмора хитрая игра латинян с тевтонами. Я не в состоянии изложить здесь все ее перипетии — для этого понадобилось бы пересказать весь сценарий; скажу только, что объединенными усилиями автора романа, сценаристов и самого режиссера воссоздается поистине увлекательная и в то же время весьма нравоучительная история.

В центре событий — Итало Бомболини, которого еще вчера никто не принимал всерьез. Этот вечный объект всеобщих насмешек, пьянчуга, которого постоянно колотила строгая супруга, вдруг в силу стечения обстоятельств оказался во главе городка. Теперь именно ему предстоит вести дело с непреклонным пруссаком! И вот в этой парадоксальной, казалось бы, заведомо проигрышной ситуации Бомболини разительно меняется. Бомболини видит, что он нужен людям: все ждут от него какого-то чуда, которое спасет городок от окончательного разорения. И тут оказывается, что в душе этого потешного пьянчужки таится большая человеческая сила.

Ему помогают все. Студент Фабио даже добыл для Бомболини труды Макиавели, и тот, читая их, тихонько вздыхает: «Ах, Никколо Макиавели! Вам бы быть мэром, а не мне. «Человек, который правит,— пишете вы,— должен добиться того, чтобы народ и любил его, и боялся». До чего же правильно!.. Но как этого добиться?» Приятель Бомболини сапожник Баббалуче дает свои советы. И даже суровая жена Роза несколько смягчается: а вдруг из этого негодника выйдет толк? И представьте себе, толк выходит! Капитан фон Прум оказывается бессильным перед целым сонмом хитрецов итальянцев, которым под руководством Бомболини удается так запрятать вино в древней римской пещере, что отыскать его невозможно.

Между прочим, сцена, в которой полторы тысячи жителей городка, выстроившись

«Тайна Санта-Виттории». Гитлеровцы избивают студента Фабио



вдоль извилистых улочек, сбегающих с горы к виноградникам, передают из рук в руки миллион бутылок с драгоценным вином, чтобы укрыть их в тайниках, обещает стать одним из самых впечатляющих моментов фильма; Креймер говорит, что жители Антиколи-Коррадо так вошли в роль, что играли не хуже профессиональных артистов...

Фон Прум поначалу пытается задобрить жителей городка и их мэра — работает, так сказать, в лайковых перчатках. Он считает, что с ними надо обращаться, как с малыми детьми — ласково, но твердо. Поэтому когда солдаты избивают Фабио, капитан наказывает виновных.

Бомболини и его избиратели на улыбки отвечают улыбками; местная помещица молодая графиня Катерина Малатеста (ее играет итальянская «звезда» Вирна Лизи) по просьбе мэра даже флиртует с гитлеровцем, между прочим, она находит это забавным. «Как никак, оба они принадлежат к одному классу» — гласит ремарка в сценарии. Но вино... Вино остается вне досягаемости злосчастного капитана!

И вот в городок мчится разъяренный полковник войск СС Шир в сопровождении своих заплечных дел мастеров. Капитан фон Прум растерянно докладывает: удалось собрать лишь несколько тысяч бутылок — вот и все, что передал ему мэр. Но бутылок миллион... Миллион! Где же он? Найти немедленно или... Всем известно, что может случиться, когда эсэсовцы говорят «или». Все же Бомболини и его друзья и тут не теряют присутствия духа. Поединок продолжается!

«Тайна Санта-Виттории». Бомболини выступает перед согражданами



Капитан фон Прум, сняв лайковые перчатки, прибегает к более эффективным средствам: предъявляет несчастному Бомболини ультиматум — миллион бутылок вина должен быть сдан в течение 36 часов. Если этого не произойдет, эсэсовцы учинят расправу над жителями городка.

Бомболини опять клянется и божится, что в городе нет больше ни капли вина. Он твердит это и тогда, когда эсэсовец угрожает ему пистолетом. В эту минуту даже суровая Роза проникается уважением к мужу, хотя для вида еще ворчит: «Почему эти идиоты приставили пистолет к твоей голове? Ведь всем известно, что твои мозги в голове у нашего осла!» Но внутренне она уже гордится своим мужем.

А он и в самом деле мужик не промах: когда эсэсовцы требуют, чтобы он дал заложников, Бомболини с готовностью отдает им в руки... двух фашистов, от которых жители городка, конечно, скрыли тайну местонахождения вина. Эсэсовцы избивают этих заложников, но ничего выпытать у них не могут.

Происходит еще превеликое множество самых разных событий и приключений, но всему приходит конец, и для гитлеровцев, конечно же, это несчастливый конец — им так и не удается раскрыть тайну Санта-Виттории. Уже слышится грохот пушек, линия фронта приближается, вермахт отступает, и незадачливые искатели винного сокровища вынуждены покинуть городок.

В последнюю минуту капитан фон Прум снова грозит Бомболини пистолетом. Но мэр только улыбается: победил-то все-таки

он! И протягивает пруссаку бутылку вина. Одну бутылочку от своих щедрот!

Гитлеровцы бегут. Весь город танцует, гордясь своим удивительным геройским мэром, которого еще вчера считали никчемным пьянчужкой.

●

Вот и вся история, которую на сей раз решил показать на экране Стэнли Креймер, точнее сказать, ее основная сюжетная линия — ведь в фильме есть и другие, густо переплетающиеся; достаточно сказать, что в нем тридцать два действующих лица, не считая участников массовых сцен.

Сто один день снимал свою картину в Италии Креймер — с 10 июня по 15 октября 1968 года, причем три четверти съемок — на натуре. В съемках было занято около двухсот человек — актеры, операторы, технический персонал. Работа была весьма нелегкая, тем более что жители Антиколи-Коррадо, прослышав, что в их городке будут снимать фильм, твердо решили как следует заработать на этом деле. И тут началась вторая битва латинских хитрецов — на сей раз уже не с тевтонским упрямством, а с англосаксонским практическим умом.

— Они быстро смекнули, что мы твердо решили снимать свой фильм только здесь,— говорит, смеясь, один из помощников Креймера,— и что у нас нет путей к отступлению. Стало быть, можно запрашивать умопомрачительные деньги за всякую безделицу. Нам пришлось заключить пятьсот контрактов, предусматривавших компенсации самого различного рода: за право вести съемки под окнами приглянувшегося нам средневекового дома; за нарушение нормальной деятельности городского рынка; за шум, беспокоящий жителей, и так далее и тому подобное.

Наиболее изобретательным оказался владелец газетного киоска на городской площади. По ходу съемок потребовалось замаскировать его киоск и поставить перед ним декорацию писсуара. Владелец киоска бурно выразил свое негодование и заявил, что не снесет такого оскорбления, если ему не уплатят тысячу шестьсот долларов.

— Пришлось уплатить,— грустно говорит Креймер.

Но сейчас все треволнения, большие и малые хлопоты уже позади — съемки полностью завершены. Здесь, в лабораториях «Коламбии», идет монтаж фильма; к сентябрю все будет закончено...

●

Как впишется этот новый фильм в общую картину современной американской кинематографии? Стэнли Креймер задумывается, потом говорит:

— Если говорить о форме, то сейчас в американском кинематографе господствуют два течения: полудокументальные фильмы, основанные на подлинных событиях, и кинороманы. Если говорить о содержании, то преобладают фильмы, так сказать, критического характера, показывающие негативные стороны человеческой души, ее слабости, пороки. Все черным-черно!.. Позитивные фильмы, показывающие, что в трудных обстоятельствах даже самый, на первый взгляд, заурядный человек, в котором до поры до времени где-то внутри дремали никому не известные силы, может оказаться подлинным героем,— такие фильмы делать куда труднее, но, по-моему, это необходимо. Сознавая эту необходимость, я и взялся за свой фильм о Бомболини...

Креймер помолчал и добавил:

— Я считаю очень важным донести до людей средствами кинематографа суть важнейших проблем и тенденций в современном революционном мире. А в том, что нынешний мир — революционный, нет никаких сомнений. Цель кинематографа — помочь человеку стать лучше. Но задача эта — не простая. Нам надо учиться правильно показывать те события, свидетелями которых мы являемся. Кстати, можно сказать, что в последнее время американ-

«Тайна Санта-Виттории». Анна Маньяни в роли Розы



ское кино все больше отражает именно реальную жизнь. Другой вопрос — какие черты реальной жизни выдвигаются при этом на первый план...

Речь заходит о творческих приемах современного кинематографа, о проблемах формы и новомодных течениях. Оставаясь смелым новатором в вопросах содержания своих фильмов, Креймер не принимает слишком близко к сердцу те постоянные споры о форме и формализме, которые лишают сна многих кинематографистов. Он остается убежденным реалистом, и с этой позиции его не сбить, хотя в своих фильмах он, конечно, в полной мере использует творческие находки современного кино, новинки съемочной техники и так далее.

— В конце концов, главное в том, чтобы у тебя было что сказать зрителю,— подытоживает Креймер.

●

Я спрашиваю режиссера, что он думает о необычайном распространении сексуальной тематики в западном и особенно американском кинематографе. В последнее время даже в работах крупнейших мастеров, которых нельзя было упрекнуть в пристрастии к «клубничке», поражает обилие, мягко выражаясь, «смелых» сцен.

Креймер задумывается, потом отвечает:

— Вы знаете, это сложный вопрос, по которому можно долго спорить. Сексуальная тематика заполонила не только кинематограф, но и литературу, и театр, и изобразительное искусство, она вторглась в повседневную жизнь. В обычных беседах даже в интеллигентном обществе сейчас без всяких стеснений говорят вслух о таком, о чем в этой же компании было бы немыслимо услышать еще несколько лет назад. И я думаю, что это только начало...

Сделав паузу, он повторил:

— Да-да, это лишь начало какой-то стихийной перестройки общественной морали. И еще добавьте сюда же грязные спекуляции на этой важной теме, я их отметаю, как и вы.

А с другой стороны, возьмите фильм «Мужчина и женщина», снятый французом Клодом Лелушем. Там есть сцены, которые еще несколько лет назад шокировали бы зрителя и вызвали бы скандал. Но с какой художественной деликатностью и тактом показывает их автор фильма, какие глубокие и в сущности благородные мысли будят они! А возьмись за эту тему пошляк — их, к к сожалению, немало,— и такие сцены выродились бы в грязную порнографию...

Судя по тому, что мне рассказали сотрудники Креймера, и в его собственном фильме будет довольно много, как раньше выражались, «постельных» сцен. В полушутливых, полусерьезных указаниях актерам, отпечатанных для журналистов, значились, например, такие предупреждения: «Вирна Лизи и Серджо Франчи должны разделить общее ложе»; «Валентина Кортезе даст первый урок любви Джанкарло Джаннини»; «Бедняга Тони Куин! Анна Маньяни не только выбросит его из своей постели, но и загонит под кровать».

Что это, дань времени или нечто продиктованное внутренней логикой развития фильма? Ответ на этот вопрос мы узнаем, лишь поглядев новую работу Креймера. А пока что в артистических кругах Америки идут самые жаркие дискуссии о том, к чему приведет захлестнувшее ныне американский кинематограф обилие сексуальных тем. Уайлер, например, недавно пожаловался в печати, что кинокомпания, для которой он снимает новый фильм, поставила ему условие: либо в фильме будут эротические сцены, либо он не получит денег на его постановку. Один за другим на экран выходят поставленные видными режиссерами с участием известнейших кинозвезд выдержанные в грубо натуралистической манере фильмы о гомосексуалистах, о самых разных извращениях...

Потом разговор зашел о мастерах американского кино — я поинтересовался, кто чем занят. Креймер рассказал: Джон Форд давно ничего не снимает; Уильям Уайлер закончил музыкальный фильм; Уайлдер снимает картину о Шерлоке Холмсе; Кубрик поставил проблемный фильм «2001: космическая одиссея» — о противоборстве человека и созданного им грозного, бездушного кибернетического мира автоматов. Но погоду в Голливуде сейчас, пожалуй, делают уже не признанные мастера старшего поколения, а полные новых идей молодые режиссеры. Мы почти не знакомы с их творчеством — это новая поросль Голливуда.

— Вы знаете,— говорит Стэнли Креймер,— я бы с удовольствием собрал полдюжины наших молодых талантливых режиссеров и поехал бы с ними в Москву, чтобы показать советским коллегам их фильмы, а после обменяться мнениями...

Он смотрит на часы и не может скрыть огорчения: где-то кто-то, не дождавшись, уже давно его предал анафеме; рабочий график дня полностью и бесповоротно нарушен. Я чувствую себя виноватым, но ведь было поистине важно вот так, откровенно и обстоятельно, вне всякого графика и без оглядки на часы, поговорить с этим большим мастером о творческих делах...

Голливуд

Споры о новом фильме Миклоша Янчо

В Венгрии завершилась острая содержательная дискуссия о новом фильме режиссера Миклоша Янчо «Яростные ветры». Ввиду того что эта дискуссия затронула многие вопросы, имеющие существенное значение для кинематографа всех социалистических стран, мы считаем важным познакомить с нею читателей нашего журнала.

Острота дискуссии была обусловлена тем, что ряд критиков предъявили режиссеру серьезные претензии в связи с его трактовкой ряда моментов истории строительства социалистического венгерского государства. Спор выплеснулся на страницы периодической печати, причем инициативу в организации и проведении общественной дискуссии взял на себя орган венгерских коммунистов — газета «Непсабадшаг», которая в течение длительного времени печатала выступления как профессионалов - искусствоведов, так и простых зрителей. В итоге развернулся критический диалог, который по справедливости можно расценить как образец бережного, но принципиального отношения к произведению искусства, как пример дискуссии острой, насыщенной и, главное, глубоко партийной по своей направленности.

●

Хотя в центре фильма М. Янчо стоят, казалось бы, локальные события — жизнь учащихся «народных коллегий» (этаких венгерских «университетских интернатов», созданных в первые годы народной власти, в 1946—1948 годах), их борьба за свои права и за освоение новых революционных идеалов,— активный фон картины более широк. Им служат не только глубокие общественные преобразования, свершившиеся в те годы на венгерской земле — от раздела помещичьих имений до революции в сознании и психологии масс, но и современное студенческое и молодежное брожение на Западе. Вот почему с первых до последних эпизодов фильма зрителя не оставляет вопрос: о чем, собственно, этот фильм — об истории или о наших днях?

Этот вопрос со всей необходимой остротой прозвучал уже в статье известного критика З. Гера «Модель и действительность», появившейся 9 февраля в газете «Непсабадшаг» и положившей начало спору.

В редакционной врезке к этой статье «Непсабадшаг» писала: «Уже появившиеся рецензии на новый фильм М. Янчо свидетельствуют, что «Яростные ветры» такое произведение искусства, которое инспирирует споры... Поскольку фильм затрагивает такой период нашей истории, который связан с принципиальными проблемами становления народной власти, мы вслед за публикацией статьи З. Гера, хотим ознакомить читателя с разными точками зрения».

Развивая мысль о современном воскрешении событий прошлого, З. Гера полагает, что «Янчо стремится не к воссозданию всеобъемлющей картины действительных событий, не к внешней полноте ее, а напротив, к скрытому в ней смыслу».

Говоря о романтике первых послереволюционных лет, венгерский критик считает, что стиль картины Янчо созвучен тому времени. «Кинорежиссер,— пишет он,— дает не воспоминания и не исторические примеры. То, что для других художников является конечной целью, для него только один из элементов творчества, одно из стилистических средств».

В то же время З. Гера подчеркнул и односторонность в методе режиссера. Критик убежден, что нужно было больше рассказать о противниках народной власти. Необходимо было показать классовую борьбу, которая тогда действительно имела место и была «настоящей борьбой», а не пустым звуком, как иные утверждали впоследствии. «Я не поверю,— пишет З. Гера,— что такие моменты не уместились в фильме. Тот факт, что Янчо не включил их, я считаю большей непоследовательностью, чем односторонность его метода».

В заключение своей статьи З. Гера писал, что многие недооценивали в прошлом движение «народных коллегий» и М. Янчо ошибается не в том, что видит их исторически непреходящую роль и потому считает эту тему достойным предметом искусства, но в том, что «недостаточно доверяет своему материалу и потому проявляет непоследовательность в раскрытии подлинных фактов и стремлений этого движения».

После статьи З. Гера почти ежедневно «Непсабадшаг» и другие венгерские газеты и журналы помещали критические отклики на «Яростные ветры». Спорящие стороны, среди которых громче других раздавались голоса бывших участников движения НЕКОС («народных коллегий»), требуя от режиссера верности истории, политическому опыту народа, классовому анализу отображенных в картине событий, все больше склонялись к формуле: «Конечно, кое-что похожее было, но... не совсем так».

Новую фазу в развитие дискуссии внесла точка зрения, выраженная критиком Д. Фекете в статье «Голый король».

«Внешне,— писал Д. Феке-

те, — все выглядит вполне правдоподобно, даже скрупулезно точно: время действия — 1946—1948 годы; место действия — реально существующий монастырь; действующие лица — с одной стороны, священники и семинаристы, с другой стороны — осаждающие их юноши и девушки, учащиеся «народных коллегий». Далее, раскрывая внутренний мир враждующих сторон и оценивая решение избранной художником темы, критик приходит к утверждению, что фильм не передает действительного смысла исторических событий, классового духа происходивших в то время в Венгрии общественных перемен. В поэтической аллегории, которой является фильм, «ничто не идентично себе, — говорит Д. Фекете.— Время действия смещено в период культа личности. Тюремный двор монастыря — это вся Венгрия. Запуганное церковью стадо олицетворяет народ. «Коллегисты» и заигрывающие с ними представители власти воплощают сплетение партийных и карающих сил в государстве».

Ошибку художника Д. Фекете видит именно в этой аллегоричности, не точной и потому бьющей в ложную мишень. «Мы еще кое-как воспринимаем аллегорию, если видим вместо тигра — кота, но уже совсем не знаем, что делать с кукарекающими буйволами, воркующими коршунами и мяукающими слонами», — пишет он. И заключает, что из-за неточности художественных решений «теряется вера, возникает конфликт между исторической основой фильма и созданными режиссером аллегорическими ролями...» «Под предлогом осуждения культа личности фильм забрасывает грязью самый чистый период в истории революции, порочит самую искреннюю веру в революционную романтику». Обвиняя М. Янчо в мещанском вкусе, критик заявляет, что его «кинофильм унизил и оскорбил нашу первую большую любовь, чистую и искреннюю веру в достижимость свободы, в то, что угнетенные имеют право на революционное правосудие. А этого нельзя простить ни Янчо, ни любому другому художнику, каким бы большим талантом он ни обладал».

Итоги интересной и откровенной дискуссии подвел видный венгерский критик, заместитель главного редактора «Непсабадшаг» Петер Рени. В большой (на полосу) статье от 2 марта 1969 года он сжато сформулировал основные расхождения во взглядах спорящих сторон. П. Рени подчеркнул, что причину этого следует искать не только в содержании, но и в особом формальном языке фильма М. Янчо. Главный огонь своей статьи П. Рени тем не менее направляет на идейную концепцию «Яростных ветров». Приведя высказывание М. Янчо — «не может быть никаких сомнений, что я стою на стороне революции», и предостерегая против крайностей, в которые впали отдельные критики, усмотревшие в фильме нечто вроде политической диверсии, П. Рени глубоко вскрывает действительные заблуждения и просчеты режиссера.

П. Рени видит главную ошибку М. Янчо в ложности выбранной им драматической ситуации, ибо, по его мнению, движение «коллегистов» не пригодно для художественно-обобщенного показа «левой опасности» в революции. «Левоуклонистами, — пишет П. Рени,— мы обычно называем тех, кто преуменьшает силы противника. Но как могли впасть в эту ошибку «коллегисты», если показанный в фильме противник и без того крайне слаб?.. Без показа силы буржуазии, ее политического влияния невозможно оценить те «левацкие» ошибки, о которых идет речь в фильме». Касаясь далее нравственных проблем, поднимаемых в картине М. Янчо, критик ставит ему в упрек перебор в бесчеловечности, душевной жестокости, которой наделены его киногерои. Приведя высказывание критика Ф. Фехер о том, что М. Янчо в своих фильмах стремится до тех пор сгущать изобразительные краски, пока «каждый угнетенный и каждый угнетатель не узнает в них самого себя», П. Рени полагает сомнительными такого рода поэтические обобщения, поскольку они отрешены от места, времени и конкретной среды. Такие обобщения служат, по мнению П. Рени, цели, обратной той, которую выдвинул перед собой сам художник, заявивший, что «наше развитие в прошедшие годы является самым красочным примером того, что социализм может найти и все полнее находит наиболее демократическую форму своего существования».

И этот вывод, всесторонне и тщательно аргументированный, позволяет понять не только природу художественных и идейных слабостей фильма «Яростные ветры», но и оценить непреходящее значение тех принципов марксистской эстетики, которые требуют исторической конкретности и политической зрелости в анализе изображаемой исторической ситуации, зовут художника к передаче явлений, взятых в их реальной сложности и классовой определенности.

Заключая дискуссию, П. Рени справедливо отмечает ее огромную пользу для развития социалистического искусства, для укрепления мировоззренческих основ венгерского общества, которое, как он пишет, имеет в себе силы не только защищать себя от врагов, но и сплотить своих приверженцев и защитников «вокруг той правды, которая рождается в спорах и помогает утверждать наш социалистический идеал».

Отовсюду

Алжир

Режиссер «номер один» алжирского кино Мохамед Лакдар Хамина, получивший у журналистов это звание благодаря международному успеху своего дебюта — полнометражного фильма «Ветер с Ореса», закончил второй фильм — «Хассан Терро» и приступил к съемкам третьего — «Последний закат».

Несмотря на лавры международных фестивалей первая картина Хамины успехом в прокате не пользовалась. Зато вторая — рассказанная с юмором история мелкого чиновника, который в годы освободительной борьбы хочет остаться в стороне, но постепенно втягивается в подпольную деятельность и становится героем,— была с воодушевлением встречена зрителями. В новой своей работе — «Последний закат» — режиссер опять возвращается к периоду 1954 — 1962 годов, к времени, когда алжирский народ сражался с оружием в руках за свою независимость. В главной роли выступит французский актер алжирского происхождения Амиду, открытый Клодом Лелушем в фильме «Жизнь, любовь, смерть».

Хамина полон творческих планов; самым масштабным среди них является картина «Летучий артиллерийский отряд». Это будет историческое полотно, рассказывающее о французской колонизации Северной Африки в прошлом веке. Режиссер предполагает, что кроме алжирцев в фильме будут участвовать Марлон Брандо, Стив Маккуин, Чарлтон Хестон. Ряд зарубежных кинофирм обещал режиссеру свое финансовое содействие. Картина будет сниматься в 1970 году в Мали.

Англия

Чарлз С. Чаплин готовится начать съемки нового фильма. В нем будут заняты его дочери — двадцатилетняя Джозефина и восемнадцатилетняя Виктория. Другие актеры еще не определены. Фильм должен быть закончен к весне будущего года. Сейчас идут переговоры об аренде киностудии «Шеппертон» в Лондоне, а также переговоры с крупной американской фирмой о прокате фильма. Джей Эпштейн, лондонский представитель Чаплина, заявил: «Фильм будет называться «Фантазия». Сценарий уже готов, и Чаплин в ближайшее время прибудет в Лондон для подготовительной работы. Это будет комедия. Съемки продлятся около четырех месяцев». Эпштейн закончил свое сообщение заявлением, что Чаплин уже задумал еще один фильм.

●

Некоторые английские критики признают Джека Голда одним из лучших молодых режиссеров Англии. Его первый фильм «Пушка Бофора», сделанный в реалистических традициях, свободен от столь модных сегодня стилевых ухищрений.

Фильм рассказывает о тяжелом быте английского военного лагеря в Западной Германии и пронизан мыслью о безразличии людей друг к другу в буржуазном обществе.

Некоторые английские критики считают, что в своей первой картине Голд проявил себя как режиссер, умеющий великолепно работать с актерами. Исполнитель главной роли молодой Николс Уильямсон и все другие исполнители, по их мнению, играют очень убедительно, создавая впечатляющие образы.

Болгария

Картины, создававшиеся к двадцатипятилетию социалистического болгарского государства, долгое время находились в центре внимания кинематографической общественности. Еще до своего выхода на экраны фаворитом киножурналистов стал фильм «Восьмой» — третья работа режиссера Зако Хеския. Сюжет будущего фильма сценаристы Тодор Монов и Петр Христов нашли в изданных недавно воспоминаниях Чочоолу — болгарского революционера, активного антифашиста.

Картина должна захватить зрителей напряженным, динамичным действием, атмосферой далеких уже лет, когда партизанское движение подрывало изнутри устои монархо-фашистского государства. Близкими друзьями каждого зрителя станут персонажи ленты — мужественные, несгибаемые люди, стойко смотрящие в лицо опасности. И особо


Рабочий момент съемок фильма «Восьмой».
В центре — режиссер Зако Хеския

следует отметить центрального героя — человека по подпольной кличке «Восьмой», антифашиста, заброшенного в Болгарию с группой парашютистов для организации партизанского отряда, и впоследствии командира этого отряда. Он неуязвим, неуловим, деятелен, редко защищается, чаще нападает — черты, которыми народное воображение наделяет героев преданий.

ГДР

Режиссер Гюнтер Райш работает над фильмом «Путешествие в иной мир». Сценарий, в создании которого принимал участие Е. Габрилович, написан по книге ветерана рабочего движения, известного общественного деятеля и писателя Альфреда Куреллы «На пути к Ленину». Фильм, следуя литературному первоисточнику, расскажет о том, как молодой рабочий по поручению коммунистов Германии проделал в 1919 году полный опасности путь в Москву через занятые белогвардейцами Литву и Латвию, перешел линию фронта и передал лично В. И. Ленину письма и газеты.

«Книга не была адресована непосредственно молодежи,— говорит Курелла.— Но поскольку она передавала мысли и чувства молодого человека, стоящего на пороге социализма, показала, как идеи Ленина сделали его активным борцом за дело рабочего класса, произведение это встретило особенно теплый прием у юной аудитории. Я думаю, что и будущий фильм должен быть обращен в основном к молодежи».

Испания

Город Альмерия на юге Испании постепенно превращается в «столицу» производства вестернов, как правило, с доминирующим участием американского и итальянского капитала. На маленьком пятачке — выжженной солнцем каменистой долине, зажатой меж красновато-бурыми холмами,— иногда снимается одновременно до десятка вестернов. Производство вестернов в Испании обходится продюсерам куда дешевле, чем в Голливуде, и дешевле, чем на песчаных дюнах Фреджене возле Рима. Американцы вкладывают здесь капитал не только в фильмы смешанного производства, но также в строительство больших гостиниц, ночных клубов, огромных ресторанов для съезжающихся со всего света в поисках работы актеров и технического персонала. В Альмерию и ее окрестности, превращающиеся в «киноцентр» (хотя собственно производственной базы там нет), стекаются также нищие и безработные испанцы в надежде найти заработок или подаяние.

В настоящее время около Альмерии снимаются три вестерна. Режиссер одного из них, финансируемого итальянским продюсером Де Лаурентисом,— американец Вик Морроу, бывший актер, заявил, что он создаст эту ленту в жанре «реалистического вестерна». «Реализм» будет состоять в том, что, например, все драки будут происходить на съемочной площадке по-настоящему (на роль главного драчуна приглашен итальянский боксер Тиберио Митри); в фильме будут также «настоящие» любовные сцены.

Италия

Ежегодная кинопремия «Давид», присуждаемая в Таормине на Сицилии лучшим итальянским режиссерам и актерам года,

в торжественной обстановке была вручена пяти кинематографистам: режиссеру Франко Дзеффирелли за фильм «Ромео и Джульетта», актрисам Монике Витти («Девушка с пистолетом») и Джине Лоллобриджиде («Добрый вечер, госпожа Кемпбелл»), актерам Нино Манфреди («Вижу все, как есть») и Альберто Сорди («Врач кассы взаимопомощи»). Актриса Флоринда Болкан удостоена Золотой пластины «Давид» за исполнение главной роли в фильме «Пойдем как-нибудь вечером поужинаем».

Всего в конкурсе участвовало 25 фильмов итальянского и совместного производства. Присуждение премий составляло часть программы итальянского кинофестиваля «15-й смотр киноискусства в Мессине и Таормине».

Франко Дзеффирелли и Джина Лоллобриджида после вручения им премий «Давид»



●

В новом жанре фантастико-политического фильма или, как его называет автор, «фантастико-политического вестерна» (жанры все усложняются!) дебютирует бывший актер, а ныне режиссер Тонино Валери. Его фильм называется «Цена власти» и рассказывает об убийстве одного из президентов Соединенных Штатов в 1881 году. По словам Валери, его картина будет направлена против жестокости и насилия, а показанные события вернут память зрителей к убийству президента Кеннеди. В роли президента снимается голливудский актер Ван Джонсон, в одной из других основных ролей — популярный итальянский актер Джулиано Джемма. Как признает сам Валери, работая над этим фильмом, он вдохновлялся примером ленты Коста-Гавраса «Дзета», стремясь поставить картину, разоблачающую политическое насилие и заговоры. Напомним, что это уже второй итальянский фильм на ту же тему — только недавно закончил работу над картиной «Два Кеннеди» режиссер Джанни Бизиак, который в полуигровом-полудокументальном фильме воссоздал трагические обстоятельства гибели Джона и Роберта Кеннеди.

●

По свидетельству газет, по крайней мере 73 фильма из числа картин, о выходе которых на итальянский экран объявлено в текущем сезоне, относятся к так называемому «сексуально-эротическому» жанру (а некоторые из них могут быть просто названы порнографическими). За спиной фирм, поставивших эти картины, в большинстве случаев стоит американский капитал. Вот некоторые достаточно красноречивые названия: «Почитатели секса», «Любовные похождения папы Борджиа», «Беспокойная плоть», «И они не стыдятся», «Эротиссимо», «Джеральдина — приключения девственницы», «Венус», «Лесбос» и так далее и тому подобное. Такова, как с горечью острят итальянцы, «новая волна» итальянского кино.

«Порнографический характер итальянского кино стал невыносим, это меня глубоко огорчает, и я чувствую необходимость что-то предпринять, иначе я просто не выдержу... — сказал режиссер Франко Дзеффирелли.— Это вселяет тем большую тревогу, что я не вижу объективных предпосылок помешать распространению подобных фильмов. Они травмируют зрителей, особенно молодых... Спекуляция на сексе тем опаснее, что она с преступным легкомыслием способствует непоправимым психическим нарушениям, причем это процесс необратимый. Такие фильмы — серьезнейшее социальное явление, и меня удивляет, что люди, на которых лежит ответственность за кино, до сих пор не заняли позиции по этому вопросу. Разве можно вести себя подобно страусам? Разве можно придерживаться преступной и дурацкой философии самотека? То есть полагать, что рано или поздно все как-нибудь уладится само собой?»

На вопрос, не думает ли он, что это направление выдохнется, а итальян-

ское кино вновь вернется к серьезным фильмам, Дзеффирелли ответил, что он в это не верит. «Да, конечно, с каждым днем растет отвращение к эротическим фильмам, однако, к сожалению, ущерб, который они уже успели нанести, очень велик. Как теперь заставить подростка, юношу, в котором эти гнусные ленты пробудили определенные эмоции, сделать над собой усилие, чтобы обрести утраченные ценности — духовные, моральные, общекультурные, а также и сексуальные?»

«Что же надо делать практически?» — спросил в заключение интервью журналист. «Не бояться прослыть ретроградами, — сказал режиссер, — понять, что мы неправильно истолковываем понятие «прогресс». А кроме того — мы должны бороться против этого своими фильмами».

●

В павильонах римского киногородка Чинечитта продолжаются съемки фильма «Сатирикон», который ставит Федерико Феллини по мотивам произведений Петрония. Режиссер, как обычно, скуп на высказывания, но итальянская печать жадно ловит каждое его слово и публикует всю возможную информацию, стараясь прояснить содержание и характер нового произведения «неистового Федерико». В репортаже со съемочной площадки газета «Паэзе сера» подчеркивает, что это первый фильм Федерико Феллини после мучительного творческого кризиса и бурных юридических баталий с продюсерами и актерами из-за отказа Феллини ставить давно объявленный им фильм «Путешествие Дж. Масторны». Автор корреспонденции Марина Боррато отмечает, что и на этот раз Феллини в своей работе сугубо субъективен и индивидуален. В «Сатириконе» он не стремится к точной передаче исторических деталей. О древнем Риме будут напоминать лишь пеплумы из домотканой шерсти, в которые одеты актеры. Интерьеры помещений, в которых происходит действие, представляют собой причудливую смесь архитектуры и убранства разных эпох — дохристианской, семнадцатого века, далекого будущего, но все они грандиозны, просторны, масштабны.

Рядом с актерами снимаются непрофессиональные исполнители: так, роль Тримальхиона играет владелец римского ресторанчика Марио Романьоли — типичный римлянин. Вместо запросивших огромный гонорар Теренса Стэмпа и Пьера Клементи режиссер пригласил совсем молодых английских актеров Мартина Поттера и Хирама Келлера, а также Макса Борна.

Некоторые сцены переснимаются по многу раз. Одна из центральных сцен фильма — пир Тримальхиона, символическое изображение «общества сверхпотребления» — снималась в течение двадцати дней. Ставя ее, Феллини хотел избежать банальности древнеримских пышных пиров а ля Сесиль де Милль с факелами, нагими неграми, танцовщицами, гигантскими гроздьями винограда, позолотой потолков. Он вдохновлялся не столько романом Петрония, сколько воспоминаниями о состязаниях обжор и гастрономических излишествах помещиков в его родной Романье.

Композитор фильма — неизменный Нино Рота. Он часто приходит на съемочную площадку и «вдыхает» атмосферу фильма, прежде чем создать музыку к той или иной сцене. Некоторые сцены сопровождаются электронной и додекафонической музыкой.

В работе над сценарием участвовал вместе с Феллини кинодраматург Бернардино Дзаппони — новый сотрудник Федерико, с которым тот подружился во время подготовки новеллы для фильма «Три шага в бреду». Хореограф фильма — Данило Донати. Главный оператор — Джузеппе Ротунно.

Ливан

Создатель новой ливанской картины «Слепая из пустыни» Самир эль Госсейни — самый молодой в Ливане режиссер-постановщик. Ему только 23 года, но он уже кинематографист со значительным стажем. Преже чем занять режиссерское кресло он работал ассистентом, а затем помощником режиссера более чем над двадцатью картинами.

От юного постановщика естественно было бы ожидать, что он обратится к молодежной теме, как наиболее ему близкой, и отразит проблемы и надежды своих сверстников. Однако Госсейни стремится охватить более широкие пласты действительности: события его картины разворачиваются на протяжении десятилетий, а сюжет основан на трениях между двумя боль-



Кадр из фильма «Слепая в пустыне»

шими семьями, трениях, которые обернулись враждой, передаваемой из поколения в поколение.

ОАР

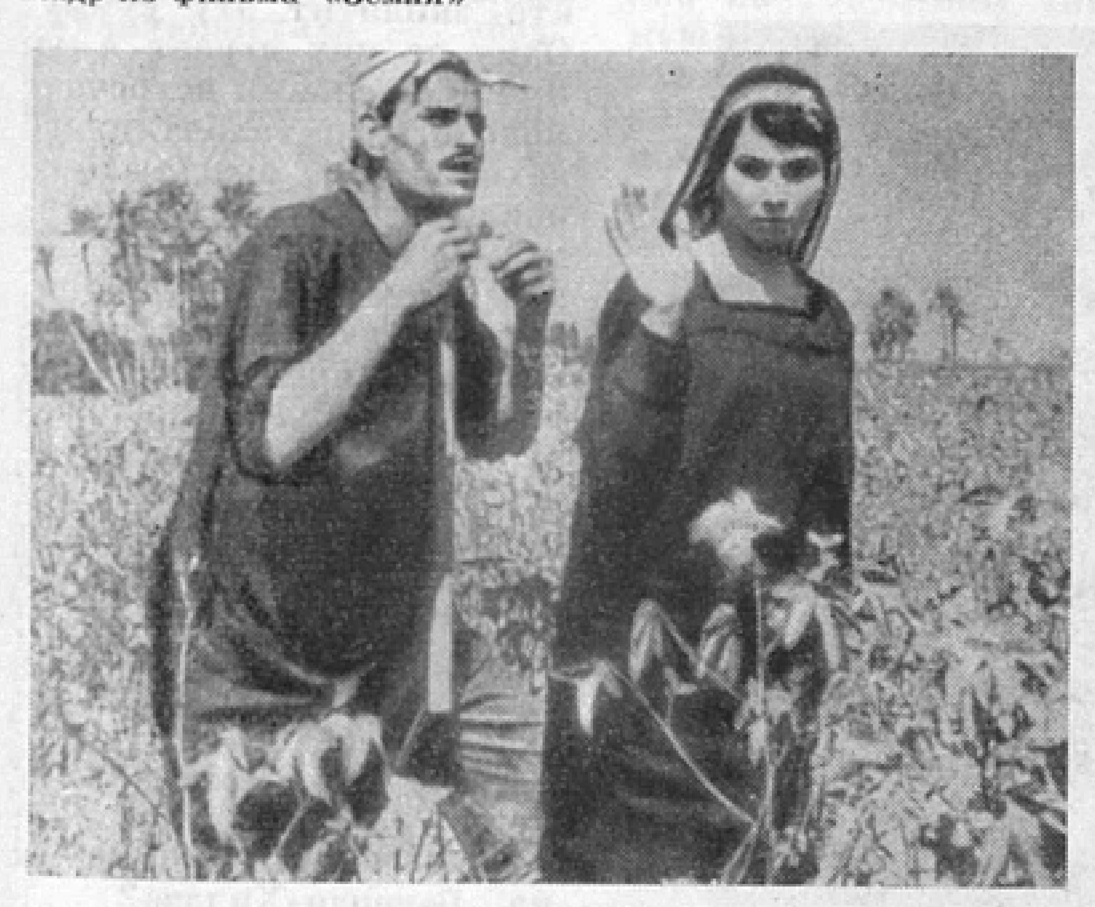
Недавно вышедшая в Каире книга «Египетское кино в одном сезоне» (ее подготовил к печати Абдель Монейм Ассад) подводит баланс египетской кинопродукции 1968 года и сообщает статистические данные, которые говорят сами за себя. В 1968 году в Объединенной Арабской Республике было создано 35 фильмов. По терминологии А. М. Ассада, 16 из них были комедиями, 9 — произведениями на «социальные сюжеты», 5 — «социальными драмами», 2 — музыкальными комедиями, 2 — приключенческими фильмами, 1 — детективом.

Бюллетень Межарабского киноцентра, в свою очередь, констатирует: «В количественном отношении египетское кино продолжает далеко обгонять все другие арабские страны. Но оно также продолжает накладывать на кинематографии других арабских стран печать любви к мелодраме и музыкальным фильмам коммерческого толка».

Однако тот же бюллетень отмечает все более явственные признаки «обновления», то есть поворота к иной тематике в египетском кино. К этому течению бюллетень относит такие картины прошлого года, как «Почтмейстер» и «Немного страха» Хуссейна Камаля, «Мятежники» и «Дневник сельского депутата» Тевфика Салеха. В то же время ведущие режиссеры египетского кино Салах Абу Сеиф, Камаль эль Шейх и Атеф Салем в прошлом году были малопродуктивны, и можно надеяться, пишет бюллетень, что с появлением их новых работ это направление еще больше укрепится. Такие же надежды связываются и с новым фильмом Юсефа Шахина, создателя первой совместной советско-египетской постановки «Люди на Ниле». Новая его картина «Земля» является экранизацией популярного романа Абдель Рахмана эль Шаркауи, переведенного на многие языки мира.

Фильмы «Немного страха» и «Земля» демонстрировались на VI международном кинофестивале в Москве.

Кадр из фильма «Земля»



Польша

На исходе второй мировой войны, когда до окончательного крушения гитлеровского рейха оставались считанные недели, в городе-крепости Кольберг (Колобжег) демонстрировался фильм, повествовавший об осаде города в 1807 году наполеоновскими войсками и о действиях прусских отрядов, якобы отбивших все атаки врага. Сделанный по заказу Геббельса ярым фашистом Фейтом Харланом, фильм был лжив от начала до конца — как известно, Наполеон отвел армию от города в результате подписанного перемирия. Картина должна была воодушевить обреченный гарнизон Кольберга. Фашистский комендант в ответ на требование командования Первой армии Войска Польского о безоговорочной капитуляции высокомерно заявил, что если Наполеон не смог войти в Кольберг, то тем более не бывать в нем полякам...

Одиннадцать дней и ночей продолжалась битва за Колобжег — одна из наиболее кровопролитных и героических битв Первой армии, и 18 марта Колобжег навсегда был возвращён польскому народу, и на побережье Балтики польский солдат накрепко «обручился с морем».

Истории битвы за Колобжег посвящен новый фильм известных польских режиссеров Евы и Чеслава Петельских, называющийся «Красная рябина».

Режиссеры не намереваются реконструировать все события битвы. Это было бы невозможно, если учесть ее масштабы. Главное, как передает журнал «Экран» слова супругов Петельских, —показать героический подъем, охвативший польских солдат в ту победную весну, главное — произвести правдивую «эмоциональную реконструкцию» событий.

В основу сценария легла книга В. Котовича «Военные дороги», научные труды по истории второй мировой войны, многочисленные воспоминания участников сражения. Сюжет строится на судьбе одной роты, вместе с армией прорывавшей «поморский вал» и штурмовавшей Колобжег. Слово «рябина», упоминаемое в заглавии,— это позывные роты. В фильме участвуют Тадеуш Ломницкий, Владислав Ковальский, Анджей Копчинский, Стефан Фридман, Людвик Пак. В одной из ролей выступает советский актер Иван Переверзев.

Кадр из фильма «Красная рябина»



США

Известный французский режиссер Жак Деми («Шербурские зонтики», «Девушки из Рошфора») закончил в США свой новый фильм «Лавка моделей».

Его героини — живые модели, девушки-натурщицы, которые за 12 долларов позируют любому, кто заплатит эту сумму. Одну из них играет Анук Эме. Ее героиня встречает молодого талантливого архитектора, ожидающего призыва в армию и поэтому не думающего о завтрашнем дне, о будущем. Фильм затрагивает такие важные проблемы, как война во Вьетнаме, растущая в США безработица, страх молодежи перед будущим. Официальная американская критика встретила фильм резко отрицательно. «Может быть, — замечает французский еженедельник «Экспресс»,— они ожидали от Деми «Зонтиков из Лос-Анджелеса» или «Девушек из Беверли-Хиллз»?

●

«Одной из самых обещающих актрис американского кино» пресса называет Кендис Берген — 22-летнюю студентку Пенсильванского университета. Сегодня у нее шесть ролей в фильмах таких мастеров, как Клод Лелуш, Роберт Уайз, Сидней Люмет, Михаил Какояннис и другие. Секрет успеха Кендис Берген во всесторонней ее одаренности, совершенно неожиданной для голливудской звезды. Достаточно сказать, что пьеса Кендис Берген вошла в число лучших десяти американских пьес 1968 года.

В какой-то степени Берген выражает независимостью своего поведения, отрицанием авторитетов, резкостью суждений настроения части американской интеллигенции и студенчества, вступивших в конфликт с официальными кругами.

Все эти обстоятельства учли в Голливуде. И кого же там заставили показывать Берген в ее фильмах? В «Группе» — лесбиянку. В «Маги» — нимфоманку. В только что оконченных «Авантюристах» — «бедную маленькую миллионершу», которая никак не может понять, за что ее любят — за ее красоту или за ее миллионы.

Кендис Берген в интервью для журнала «Ай» («Глаз») заявила: «Американская мечта рухнула... Съезд демократической партии (запомнившийся Америке зверским избиением молодежи, приехавшей в Чикаго протестовать против грязной войны во Вьетнаме) заставил меня плакать. Он заставил плакать всех, кого я знаю...» Она мечтает на заработанные за



Кендис Берген

«Авантюристов» деньги поехать к индейцам и написать книгу о них, «чтобы люди прочли. Пока они читают, у меня есть чувство, что я предлагаю какой-то выход, что я заставлю их задуматься».

Это чувство не появляется у Кендис во время работы в кино. Очевидно, никогда и не появится. Характер ролей, предлагаемых актрисе, направлен на то, чтобы типичную представительницу бунтующей молодежи Америки из фильма в фильм показывать сексуально ненормальным, психически неполноценным, милым, конечно, но явно свихнувшимся созданием.

Франция

Два самых популярных ныне актера французского кино — Ален Делон и Жан-Поль Бельмондо собираются сниматься вместе. Прочитав книгу Эжена Саккомано «Бандиты в Марселе», где имеется и его фотография («красавчик» Делон некогда был связан с преступным миром юга Франции), Ален Делон пришел в восторг и решил поставить фильм по одной из глав этой документальной книги — той, в которой повествуется о судьбе двух молодых парней со странными прозвищами Уголь и Дух. «Уголь и Дух»—так будет называться фильм. Делон предложил поставить его режиссеру Жаку Дерэю, у которого недавно снялся в фильме «Бассейн», подвергшемся сильной критике в печати, но принесшем немалый доход. Продюсером фильма явится сам Делон. Он сыграет роль Франсуа Духа, а на роль Поля Угля приглашен Бельмондо.

«Это будет фильм в духе Жака Беккера,— говорит режиссер Дерэй.— Его герои поначалу мелкие жулики, но они «сделают карьеру»: Делон (Дух) в мире скачек, а Бельмондо (Уголь) — в мире бокса. Однако потом они сами окажутся жертвами своих махинаций, когда столкнутся с двумя бандами и уже будет поздно повернуть назад. Я хочу воспользоваться мифами, сложившимися вокруг актеров Бельмондо и Делона, чтобы сделать из этого фильма романизированную хронику подлинных событий, которая начнется в розовых красках, а кончится в черных...» Действие фильма происходит в середине 20-х годов в Марселе.

●

Французский журнал «Пари матч» приводит следующие статистические данные, свидетельствующие о продолжающемся кризисе в кинематографе Франции. В 1968 году было поставлено 117 филь-

мов (в 1967 году — 120), хотя капитальные вложения в 1968 году (207 570 000 франков) были больше, чем в 1967 году (203 290 000 франков).

В 1968 году во Франции насчитывалось 4 856 кинозалов — на 237 меньше, чем в предыдущем.

В 1968 году число зрителей сократилось на 9 миллионов по сравнению с 1967 годом.

Швеция

Ингмар Бергман подписал контракт на постановку фильма по пьесе Генрика Ибсена «Пер Гюнт». Фильм должен быть готов в 1970 году. Большинство натурных сцен будет снято в горах Норвегии.

●

Новая работа режиссера Бу Видерберга называется «Одален-31». Предыдущие фильмы Видерберга «Любовь-65» и «Вороний квартал» сделали его имя известным за границей, но большой успех пришел к нему в 1967 году с фильмом «Эльвира Мадиган», завоевавшим приз в Канне.

Одален — это местность в провинции Норланн, где в 1931 году разыгралась трагедия, которая еще свежа в памяти народа. В Одалене в течение нескольких месяцев бастовали рабочие. Происходили столкновения между стачечниками и штрейкбрехерами, для защиты которых начальство вызвало военные части. Во время марша протеста, в котором приняли участие тысячи рабочих, войска получили приказ стрелять по демонстрации. Пятеро рабочих были убиты, многие ранены.

Видерберг собрал для съемок самую большую группу статистов в шведском кино. В эпизоде марша приняли участие 2500 человек, в том числе и те, кто участвовал в этом марше в 1931 году. Режиссер столкнулся с противодействием властей, которым пришлось не по вкусу известие о том, что кто-то опять обращается к этим событиям.

«Интересны ли сейчас события, имевшие место в Одалене в 1931 году? Несомненно,—говорит Видерберг.— Нельзя забывать, что подобное преступление властей, выставляющих войска против демонстраций,— это то, что происходит ежедневно в двадцати или тридцати странах мира, где тоже существует огромная пропасть между бедными и богатыми, сытыми и голодными».

Кадр из фильма «Одален-31»



●

По свидетельству шведской печати, картина «Между нами» — большая удача кинорежиссера-дебютанта Стеллана Ульссона. Герой фильма — провинциальный художник-декоратор. Одна местная фирма заказывает ему оформление к своему юбилею. Ее хозяева ханжествуют и лицемерят, чтобы отклонить неугодный им проект. Получилось «живое, индивидуальное по стилю, точное повествование о современной шведской действительности, выдержанное в таких простых, непосредственных интонациях, которые непривычны для нынешнего кино Швеции», резюмирует рецензент газеты «Афтонбладет».

Фильм поставлен по сценарию, написанному режиссером совместно с исполнителем главной роли Пером Оскарссоном. В других ролях снимались непрофессиональные актеры: 19-летняя Кристина Юханссон, члены семьи Оскарссона.

Япония

Режиссер Кон Итикава («Полевые огни», «Токийская олимпиада») вновь обратился к документальному кино. В своей последней ленте «Киото» режиссер запечатлел шедевры садово-парковой архитектуры древней столицы Японии, ее прославленные здания.

искусство
КИНО

Сценарий



Григорий Бакланов, Иосиф Хейфиц

Мария

Эта работа не похожа на те, с которыми связана моя кинематографическая зрелость. Тем интереснее она для меня. Я соскучился, если можно так сказать, по резким и определенным краскам. Меня часто мучает вопрос: почему иногда так разительно расходятся «ножницы» интересов — режиссерских и зрительских? Однажды на мою картину выстраивались очереди у кинотеатров. В одном из них даже построили временную кассу предварительной продажи. Я был счастлив и горд. В другом случае, придя на вечерний сеанс в первый день проката, я обнаружил, что в зале было не более двух третей занятых кресел. Это огорчило, потому что фильм, столь равнодушно принятый зрителем, был моим любимым и казался мне куда более глубоким и содержательным, чем первый.

Как это ни странно, противоречие между нашими замыслами и пустотой зала явление нередкое. Это и наша режиссерская вина.

В «Марии» я буду стремиться сочетать патетический рассказ о поколении 20-х годов с тем «гвоздем, на который можно повесить тишину» (это выражение я слышал от Эйзенштейна). Тишину внимания, тишину волнения в зале.

Пусть современный зритель, оценивая поступки героини (кстати, не выдуманные), каким-то краешком души позавидует силе и затянувшейся молодости ее духа.

Я хочу верить, что если фильм удастся сделать, как хочется, то великая строчка — «есть упоение в бою» — станет ближе сознанию молодых, станет духовным стержнем их формирующихся характеров.

Героиня будущего фильма интересует меня поразительным (и опять-таки не выдуманным, а опирающимся на реальный прототип) единством, полным слиянием личного и общественного, отсутствием фразы. Мне хотелось бы в образе центральной героини показать ту всепроникающую веру в Революцию, которая заставляет «набухать» чувства, вечные чувства страстной любви, материнства, человеческого достоинства.

Меньше всего мне хочется поставить так называемый биографический фильм. Биография, даже если это яркая биография, всегда у́же художественно-философской идеи, которую она выражает.

Поэтому мы с Григорием Баклановым сразу же отказались от биографического метода построения сценария. В режиссерской работе я хочу еще более отойти от этого. Меня интересует биография поколения, а не совпадение дат и фактов в жизни одного человека. И это не противоречит правде — ни исторической, ни поэтической.

Я представляю себе трудности, ожидающие меня в работе над этой картиной. Первая из них — борьба со штампами, устлавшими все дороги в этом материале. Я знаю также, как трудно найти исполнительницу, способную справиться с нешуточной нагрузкой противоречивого, «святого» и в то же время «разбойного» характера Марии.

И. ХЕЙФИЦ

Два конных махновца ведут женщину. Она идет по снегу в мелких туфельках, в потертой шубке. Оттепель. Солнце светит сквозь туман.

Раскормленные кони пофыркивают, в след одного из них падает теплый помет.

Всадники сонно сутулятся в седлах. Один из них, в енотовой шубе, накинутой поверх френча, покуривает, без интереса жмурясь на белый свет, чешет небритую щеку.

Женщина обернулась. Она словно помощи ждет откуда-то. Ей по виду и двадцати лет нет.

Конный надавил на нее конем:

— Иды!

— Иду и так!..

Качаются всадники в седлах. Продолжая идти, женщина глянула снизу вверх на другого конного, который молчал всю дорогу:

— Дядько! У меня сын. Ну на шо я вам?

— Иды, иды!..

На раскисшем мартовском снегу, среди широких конских следов, ложится одинокий след человека.

И опять женщина оглянулась. Она все еще надеется.

Впереди, на гребне — дерево. Черное, корявое, все в наплывах и наростах, оно приближалось, явственней выступало из тумана. В голых ветвях его шапками — вороньи гнезда.

Махновец в енотовой шубе вытащил обрез, ладонью обтер затвор:

— Стой! Скидай одежу!

Мария стоит у обочины. Второй махновец слез с коня, чтобы подтянуть подпругу. Слышно, как конь мочится на дорогу.

Мария кинула шубку на снег:

— Нате!.. Шубники проклятые!.. Только из нее уже всю вату на зажигалки повыдергали!..

Конный, проезжая мимо, сбоку выстрелил из обреза.

С криком взлетели над гнездами вороны. Женщина упала на снег.

Стоит в тумане взошедшее над землей солнце.

Женщина лежит на талом снегу. Сырая, теряющаяся в тумане даль позади нее — как непрожитая жизнь.

Махновцы медленно трусят домой. На седле у одного из них — шубка женщины. Он разглядывает ее, мнет в пальцах. Сошвырнул с седла.

Старик в розвальнях, уступая им дорогу, поспешно сдернул шапку, кланяется вслед.

Два широких конских следа удаляются по снегу, а следа человека нет между ними.

Лежит на талом снегу женщина. На ней длинное черное платье, белое кружево испачкано кровью. Сотня пуговиц от горла до подола.

Конь, запряженный в розвальни, испуганно косится на мертвую. От саней идет по снегу старик без шапки с кнутом в руке.

Ветер принес с дороги клок сена, закрыл им лицо расстрелянной. Рука старика сняла сено. Ветер понес его дальше. Лицо Марии. Снег, подтаивая, ползет по нему.

И мы слышим голос, читающий анкету:

— Имя? Мария... Возраст? Восемнадцать... Партийность? Член эр-ка-пэ-бе... Не замужем. Сколько времени провела в ссылке и на царской каторге? Не успела, поздно родилась...

Кирилл в накинутом полушубке стоит посреди комнаты с папкой в руках, читает, сурово хмурясь. Несколько парней и девушек слушают молча. В укоме нетоплено, под лампой пластом висит табачный дым.

Кирилл. Не была... Не находилась... Не состояла... (*Севе Чугрееву.*) Эх, Севка, что ж ты, отбить не мог?

И все посмотрели на Севу. Он сидит, совершенно раздавленный, бледный, небритый.

— Я бы отбил ее,— говорит Сева, каждому заглядывая в глаза, словно прощения себе выпрашивая.— Ребята!.. Честное слово... Маруся сама не разрешила мне взять револьвер. Вырвала инициативу из рук.

В этот момент вбежал Алик, перемазанный краской, с кистью в руке:

— Ребята, я написал: «Посмотрите на Парижскую коммуну! Это была диктатура пролетариата». Пойдет?

— Рисуй! — утвердил Кирилл.

Алик убежал.

Сева. И такое совпадение: они убили ее в день Парижской коммуны. (*Он хотел отхлебнуть кипятку из железной кружки, но не смог, заплакал.*) Неужели мы сами навсегда снимем ее с учета?

Кирилл (*вкладывая анкету в папку, а потом пряча папку в шкаф*). С учета живых и хранить там, где хранятся дела павших за революцию.

Все молчат.

Кирилл. А мы собирались послать ее в Москву на учебу.

Ваня. Кто-кто, а уж она была достойна.

Дуся. Вся ее жизнь — это была практика. А вот теории схватить по-настоящему не успела.

Сева. Мы так и не сняли с нее выговор.

Кирилл. Да, ребята, она была настоящим товарищем.

Ребята говорят, но мы слышим уже не их голоса, а голос женщины сорока с лишним лет:

— ОНИ ЕЩЕ НЕ ЗНАЛИ, ЧТО Я ОСТАЛАСЬ ЖИВА, А О МЕРТВЫХ ВСЕГДА ГОВОРЯТ ХОРОШО. НО ТА МАХНОВСКАЯ ПУЛЯ НЕ СНЯЛА МЕНЯ С УЧЕТА.

В крестьянской избе сидит у стола Мария в форме офицера Советской Армии, в погонах майора. При ярком свете аккумуляторной лампочки девушка в штатском — Надя — пришивает лямку к рюкзаку. Она сидит у стены на лавке.

Мария заканчивает рассказ:

— НЕ КАЖДАЯ ПУЛЯ УБИВАЕТ. Я ЕЩЕ ПРОЖИЛА ДЛИННУЮ СУМАТОШНУЮ ЖИЗНЬ ВОТ С ТАКИМ ВЕСЕЛЫМ НАЧАЛОМ.

Широкогрудый красивый парень — Андрей,— опираясь спиной о косяк двери, прикурил от зажигалки.

Мария. Дай сюда. (*Профессионально оглядела зажигалку, клеймо на ней.*) Гамбург. Эту можешь взять с собой.

Надя. Товарищ майор, а какое у вас было первое задание?

Мария (*вставая*). Ну, это давно было. Вот вернетесь, расскажу тебе и про первое, и про второе... (*Усмехнувшись.*) Устроим вечер семейных воспоминаний.

Надя (*тихо*). Мы идем на задание?

Мария. Да.

Надя. Андрей и я?

Мария. Да.

Андрей. Когда вылет, товарищ майор?

Мария (*взглянув на часы*). У вас есть еще около трех часов. Я приду одевать Надю.

На фоне черной школьной доски сидит полковник Щебланов. Он невысокий, крепкого сложения, с обветренным худым, строгим лицом.

Стекла в бывшем школьном классе слегка позванивают: это далеко отсюда самолеты бомбят передний край.

Щебланов (*Марии*). Ну, как разведчики? Вы уверены в обоих? Как девушка?

Мария. Это моя лучшая пара.

Щебланов (*прислушиваясь к позваниванию стекол*). Почему тогда нервничаете? Чем расстроены?

Мария. Они идут, а я остаюсь... И словно виновата перед ними.

Щебланов. Ну, это можно пережить. Вина... Война!.. Экипировку проверите сами?

Мария. Сама.

Щебланов. Все просмотрите внимательно, мелочей в нашем деле нет. (*Заметив, что она сверила часы.*) Не спешите, отлет задерживается.

Мария. Ах, как нехорошо! Я уже сказала им. Они готовы.

Щебланов. Теперь скажете — задерживается.

Мария. На сколько?

Щебланов. Доложат.

Мария. Перед самым прыжком... Это все равно, что вернуться. Вы же понимаете что у них сейчас на душе.

Она вышла, козырнув.

Мария идет по коридору бывшей школы, где вдоль стен составлены парты. Возле одной из дверей стоят молодой парень и девушка. Подтянувшись, они здороваются с Марией.

Надя кончает писать письмо. Входит Мария. Что бы ни было на душе у нее, вошла она веселая.

Надя (*встав*). Уже? Я только адрес надпишу.

Сложив письмо треугольником, она торопливо надписывает адрес.

Мария (*шутливо*). Письмо на родину?

Надя. Отцу. Он у меня — и мама. Я хотела просить вас отправить.

Мария. Давай. (*Читает адрес.*) Почему мне все время кажется, что я тебя где-то раньше видела?

Надя (*улыбаясь спокойно*). Нет, вы меня раньше никогда не видели.

Мария (*внимательно вгляделась*). Странно... У меня хорошая память на лица. Сядь, Надя.

Надя. Перед дорогой? (*Волнуясь.*) И вы сядьте тогда.

Мария. Полет задерживается.

Надя. Это отец всегда говорит: не спеши складывать вещи, чтоб потом не сидеть на чемоданах...

Мария. Зато сколько всяких историй рассказано сидя на чемоданах. Вот ты спрашивала меня о моем первом задании...

Тихое ночное южное море. Шелест волн на песке. Далекая гитара. Луч прожектора ложится на воду, движется по мокрым причалам, по пакгаузам. Теплый туман клубится в нем. Прожектор ослепляет маленькую прижавшуюся к забору фигурку. Это Мария. Она заслонила собой наклеенную на заборе листовку. Прожектор погас. Гортанный крик патруля на чужом языке. Выстрелы. И в тишине опять слышна гитара.

Мария в потертой шубке, в платочке — еще девчонка лет восемнадцати — взбегает по лестнице клуба. У входа два греческих солдата. Они заигрывают с ней. Кокетничая, сверкнув глазками, Мария пробегает мимо.

В большом зале топочут парочки. Духота. Из буфета от жарящихся пирожков тянет сюда чад. Дуся — она работает билетером — за уши вытаскивает мальчишек-зайцев.

Дуся (*Марии*). Не боишься одна ходить? Раздевают в городе.

Раскрыв сумочку, Мария молча показывает Дусе большие канцелярские ножницы.

Дуся. Ну ты, Маша, чудачка. (*Угощает ее половинкой яблока.*) Пришел твой испанец. Всю команду привел.

Мария. Где он?

Дуся. Вон. Возле барьера стоит.

В стороне у барьера стоят французские военные моряки. Среди них — Пабло. Матросы перемигиваются с девчатами, выбирая подруг. Пабло высматривает кого-то среди танцующих.

Заиграл маленький оркестр. Куплетист в канотье и брючках «Макс Линдер» поклонился матросам и запел французскую песенку.

Мария пробирается сквозь толпу. Пабло увидел ее издали, идет навстречу.

Мария. Бон суар!

Пабло. Бон, бон, сеньора Мария!

Киномеханик Сева Чугреев в своей будке крутит рукой проекционный аппарат. Полутемно. Жарко от вольтовой дуги. Пробивающиеся из фонаря яркие лучи освещают стену с афишами Веры Холодной из «Скерцо дьявола». Осторожно входят Женя и Дуся.

Женя. Явились!

Сева. Сколько?

Дуся. Штук двенадцать.

Сева. Никто не видел, как вы сюда забежали?

Женя. Давай скорей, пока куплетист поет.

Сева (*отдавая листовки*). Спрячь за пазуху.

Дуся. Это ты будешь за пазуху прятать.

Сева. А что?

Дуся. Чтоб он нашел сразу?.. Конспиратор.

Сева. Ну, я ваших дел не знаю... где вы прячете. Мария там?

Женя. Там. С тем же черненьким.

Сева. Опять этот анархо-синдикалист?

Дуся. Кто-о?..

Сева. Анархо-синдикалист! Пора бы уже отличать...

Девушки прячут листовки, выбегают поодиночке.

А на танцплощадке опять гремит оркестр. С Марией танцует моряк Пабло. Он говорит ей по-испански, и она смеется, потому что ничего не понимает.

— Хоть бы одно слово я понимала!.. Я же ничего, ничего не понимаю. Ты по-русски скажи, ведь просто же.

Пабло отвечает ей по-испански.

Еще несколько моряков входят на танцплощадку. А здесь уже тесно от кружащихся пар.

...Сева из своей кинобудки наблюдает за происходящим.

Мария стоит возле буфетчицы.

М а р и я. Почем пирожки?

Б у ф е т ч и ц а. Триста.

М а р и я. Пятьсот за пару.

Б у ф е т ч и ц а. За пятьсот поищите напротив.

М а р и я. Хорошо, хорошо!.. Пусть будет по-вашему: пятьсот пятьдесят.

Она платит, берет пирожки и несет их Пабло.

Сева перематывает пленку. Заметив Марию и Пабло сквозь щель двери, что-то втыкает в рубильник. Треск короткого замыкания. Свет погас. Публика топает ногами, кричит.

В полутьме Мария достает листовку, заворачивает в нее пирожок, протягивает Пабло.

П а б л о. Грациас, сеньора.

М а р и я. Приятного аппетита! Манже! Же манже! И ву манже!

Они едят. Она смеется и смотрит на матроса. И он смотрит на нее.

И опять слышим голос уже сорокалетней Марии, которая ведет весь этот рассказ:

— САМОЕ ГЛАВНОЕ В ЖИЗНИ ВСЕГДА СЛУЧАЕТСЯ НЕ ВОВРЕМЯ. ЧЕЛОВЕК РОЖДАЕТСЯ НЕ ВОВРЕМЯ, ВЛЮБЛЯЕТСЯ НЕ ВОВРЕМЯ И УМИРАЕТ НЕ ВОВРЕМЯ. Я ПРОСТО НЕ ВСТРЕЧАЛА ЧЕЛОВЕКА, КОТОРЫЙ ВСЕ ЭТО ДЕЛАЛ БЫ ВОВРЕМЯ.

Доев пирожок, Пабло церемонно поблагодарил ее, сняв берет. А бумажку выбросил.

— Нон! — сказала Мария.

Пабло, подумав, что его обвиняют в неаккуратности, поднял бумажку.

— Ун моменто! — и хотел выбросить в урну.

— Нон, нон! — повторила Мария лукаво.

Пабло посмотрел на бумажку, чуть-чуть развернул ее, понял, что это листовка, хитро, понимающе подмигнул Марии, спрятал листовку в карман. И сказал вот что:

— Мас.

— Молодец! — оглянувшись, Мария достала из рукава еще одну листовку. И ее спрятал Пабло и опять подмигнул. Мария ему явно нравится:

— Мас!

Мария достала еще одну и отдала, как отдают любовную записку. Она любовалась им.

— ФРАНЦУЗСКИЕ КОРАБЛИ СТОЯЛИ НА РЕЙДЕ. ИХ ПУШКИ БЫЛИ НАПРАВЛЕНЫ НА НАШ ГОРОД. И ВОТ В ЭТО ВРЕМЯ ВСТРЕТИЛСЯ МНЕ ПАБЛО. Я НЕ ЗНАЛА, ЧТО ОН БЫЛ АНАРХИСТОМ-БОЕВИКОМ, ЧТО НА ЕГО СЧЕТУ ВЫСТРЕЛ В ГУБЕРНАТОРА БАРСЕЛОНЫ, А ВО ФРАНЦУЗСКОМ ФЛОТЕ ОН СКРЫВАЛСЯ ОТ ИСПАНСКОЙ ПОЛИЦИИ. ДЛЯ ВСЕХ ОН БЫЛ ОККУПАНТ. И ДЛЯ МЕНЯ ВНАЧАЛЕ. НО МЫ БЫЛИ МОЛОДЫ, И ВСЕ ТОГДА БЫЛО МОЛОДО. МНЕ БЫЛО ВОСЕМНАДЦАТЬ ЛЕТ, А РЕВОЛЮЦИИ ВСЕГО ДВА ГОДА.

В доме на окраине города, в тесной комнате подпольного комитета сидят несколько парней и девушек. Среди них — Сева Чугреев, Дуся, Мария, Кирилл.

Перед Марией пишущая машинка, бумага и карандаш.

Один из парней:

— Когда будешь стучать на машинке — предупреждай: на улице слышно. (*Затренькал на мандолине.*) Я буду играть...

Кирилл, волнуясь, говорит:

— Может быть, начать так: «Французы!»... Нет... «Матросы!»

Сева. Это здорово! «Братья по классу! Знаете ли вы, зачем послали вас на нашу землю?»

— Это звучит! Хорошо! — заговорили все.

Сева. Маша, пиши сначала по-русски, потом переведем.

Мария берет карандаш.

Кирилл. «Вас прислали подавлять революцию таких же, как вы, рабочих и крестьян! Поверните пушки...»

Сева. «Против своих эксплуататоров...»

Кирилл. «Возвращайтесь домой!» Пиши, Мария!

Мария смотрит на кончик карандаша, но не пишет.

Сева. Ну, пиши, чего ты?

Мария. «Возвращайтесь домой», да?

Сева. Ну да! Лучше бы «убирайтесь!»

Мария. А может быть, пусть не все возвращаются? Некоторые могут остаться.

Сева (*ревниво*). Это зачем?

Мария. Ну, мало ли... Лучшие из них пройдут здесь школу революционной борьбы. Им же будет нужен опыт революции?

Кирилл (*нерешительно*). А что?..

Сева. Нет, пусть возвращаются все. До одного человека! Все до одного! А закончить можно и стихами. Я вот даже набросал тут (*читает*):

Буржуи!
Ваша песня спета!
И убирайтесь домой.
Не будет вам от нас привета,
А только пушек раскат громовой.

Оглядывет всех, ждет одобрения. Все несколько растеряны.

Сева. Это, конечно, не феодальная лирика, зато есть мысль.

Кирилл. Постой! Мы ж к матросам обращаемся.

Сева. Ну, можно заменить...

Все. Нет уж! Давай без стихов!

Мария. Вообще-то одно слово я знаю. Братья!.. Лэ фрер...

Кирилл. Давай.

Парень начинает тренькать на своей мандолине, а Мария одним пальцем выстукивает.

На лавочке возле дома сидят парень и девушка, просматривают улицу в оба конца. Из дома доносится треньканье мандолины и сразу же замолкает.

В доме за столом молча сидит Мария.

Мария. Больше я ничего не знаю... Только по-испански чуть-чуть...

Все. Что же ты молчишь?

Кирилл. Напишем по-испански, а этот твой переведет им, раз он испанец.

Сева. Какие ты знаешь слова?

Мария. Сой обреро.

Кирилл. Что это?

Мария. Я рабочий!

Сева. Во! Это годится. Пиши.

Мария стучит, парень тренькает на балалайке.

Сева. А еще? Как будет «уходите»?

Мария. Вот «уходите» я как раз не знаю.

Сева. Ну что ты знаешь еще?

Мария. Эстой марэадо. Это значит — меня укачало.

Сева (*ревниво*). Где это тебя укачало?

Мария. Я не о себе говорю.

Сева. И вообще я предлагаю ее сменить. Это агитатор? Ей поручается ответственное задание, агитация среди иностранных моряков, а она с ними танцует... И еще, видите ли, ее укачало!

Мария. Так вы же сами послали нас танцевать, завязывать знакомства!..

Сева. Танцевать — да! Но не ради танцев. Важно, какой вкладывается в это смысл! Еще неизвестно, о чем они там разговаривают.

Мария. Пожалуйста! Очень мне надо с ними танцевать... Иди танцуй ты!

Кирилл. Ну, что ты еще знаешь?

Мария. Люэбе бастанте... бастанте... эль... эн ла... рехьон. Это вопрос: выпадает ли у вас много дождей?

Сева. При чем тут дожди?

Мария. Я говорю то, что знаю.

Сева. Понятно вам теперь, о чем они говорят?

Мария. Малоумный!

Дуся. А вы попробуйте сами поговорить, когда они по-русски ничего не кумекают. Им хоть «здрасьте», хоть «до свиданья».

Сева. Поймут! «Буржуазия» везде означает одно и то же. И «пролетариат» везде — пролетариат.

Жаркий полдень. По улице города с флейтами и барабанами проходит вооруженный отряд французских моряков.

Дуся из окна своей комнаты смотрит, как проходит отряд. В глубине комнаты — Мария и Пабло. Стоя перед открытой печкой на коленях, Мария достает из-под дров листовки, отдает их Пабло.

Дуся (*Марии*). Не пускай его. Там какой-то тип вертится.

Мария (*Пабло*). Ун моменто!

Она хочет сама выглянуть в окно, Дуся отстраняет ее:

— Не подходи. Увидит. Я еще вчера заметила его возле аптеки.

Она прикрыла ставни с вырезанными в них сердечками, зажигает лампу:

— Если это шпик, я его уведу и вернусь проходным двором. А вас на всякий случай запру снаружи.

Дуся выходит на галерею, вешает на дверь замок, ключ прячет в тайник под порогом, сбегает по лестнице во двор. На другой стороне улицы патруль: два греческих солдата и офицер заглядывают во дворы.

Сердечки, выпиленные в ставнях. Солнечный луч в них гаснет.

На столе лежит берет Пабло, под лампой тикает будильник и вдруг звенит, Мария быстро нажимает кнопку.

Она и Пабло стоят у печки.

М а р и я. Нет, это представить невозможно!.. У Франции тысячи кораблей, а в наш город должен прийти именно твой. (*Она взяла в руки берет Пабло, читает название корабля.*) И на корабле — механик, и этот механик — именно ты... Это — судьба. Ты веришь в судьбу? Все это ерунда, никакой судьбы нет... Ты хоть знал раньше, что есть такие города на земле: Херсон, Одесса, Мариуполь? Или для тебя все — Россия?

П а б л о (*обрадовался, что понял*). Руссия. Советико Руссия.

М а р и я. Во-во... Она самая.

По этому поводу Пабло попытался поцеловать ее. Мария вывернулась.

П а б л о (*недоуменно*). Революсия!

И уже уверенно обнимает и целует ее.

М а р и я (*как последнее средство*). Идут! Слышишь? Дуся! Ей-богу, это Дуся. (*И уже из другого угла комнаты.*) А между прочим, за меня сватается один солидный человек. Аптекарь, не то, что ты.

Пабло смотрит на нее, и, чувствуя себя любимой, Мария изображает аптекаря. Она взяла Дусин зонтик, отряхнула воображаемые капли, заговорила медленным, нудным голосом.

М а р и я. Конечно, я не моряк и не француз. И даже не испанец... Но мою аптеку на углу Гончарной знают все. (*Она прошлась перед Пабло походкой солидного, уважающего себя человека.*) Кто такой Бальзак я, может быть, и не знаю, но семью свою я смогу обеспечить...

Пабло, поймав, обнимает и целует ее.

Дуся на улице у колонки, оглядываясь, моет калоши. Уже вечер. Видя, что никого нет, быстро вошла во двор, взбежала по лестнице на галерею, достает ключ из-под порога.

— Это я, не пугайтесь,— шепотом предупреждает она, отпирая замок. Она вошла, говорит, еще не видя их из-за шкафа.— Еле отвязалась от него. По всему городу водила. Пришлось даже билет в кино купить. И главное, картина хорошая: «Сатана ликующая». Из-за вас не досмотрела. Вы, небось, проклинаете меня?

Она увидела их.

— Или не проклинаете?

— Мы тебя убить готовы,— сказала Мария, смутясь.

В маленькой столовой, обставленной бедно, сестра Марии — Соня накрывает на стол. Она безнадежно нехороша собой.

С о н я. У него в каждом порту девки. И каждой он говорит то, что ей. А эта дура... Я хожу танцевать с моряками? Я же не хожу.

М а т ь (*подавив вздох*). Он не понимает по-русски? Ты точно знаешь?

М а р и я. Не бойся, не понимает.

Только теперь мы видим, что за столом сидит Пабло. Все чувствуют себя как-то скованно, а тут еще неизвестно, на каком языке говорить. На столе миска горячей кукурузы, соль и масло на тарелочке.

С о н я (*официально*). Пожалуйста, кушайте.

П а б л о. Грасиас.

М а т ь. Так все скрывать от матери... Это правда, что он моряк? Испанец?

М а р и я (*придвигая к Пабло соль*). Он механик, мама.

М а т ь. Хорошо, пусть будет механик...

П а б л о (*про кукурузу*). Маис!

М а т ь (*Пабло*). Пожалуйста, пожалуйста! (*Марии.*) Испания? Это уже край света. Ближе ты не могла найти?

М а р и я. Нет! Ближе — нет!

С о н я (*вошла с чашками для чая*). Ее надо спасать, эту идиотку!

М а р и я (*улыбнувшись*). Молчи, я тебя убью!

С о н я. Испанец? Подлец он, а не испанец!

Пабло как-то неопределенно кивает.

М а т ь (*Марии*). Мир раскололся... И вы думаете соединить.

М а р и я. Так мир, чтоб ты знала, скоро будет единым.

М а т ь. Хорошо, хоть ты это знаешь. (*Пабло.*) У вас там, наверное, пьют кофе?

П а б л о. Кофе... Кафетера...

М а р и я. А это самовар! Скажи: са-мо-вар! Ну!

П а б л о. Ма-со-варро!

М а р и я (*смеется*). Скажи: «На дворе трава, на траве дрова!»

Пабло даже не пытается произнести, а только смеется.

М а т ь. Когда мир раскалывается, трещина проходит здесь! (*Показывает на сердце.*) Когда проклинают одного бога и поклоняются другому — это все через сердце проходит, через семью.

М а р и я. Мама! Что-нибудь повеселей.

П а б л о (*по-испански*). В детстве я хотел стать тореадором, как все мальчишки нашего двора. Испанцу легче стать тореадором, чем научиться хорошо говорить по-русски.

Пабло с надеждой смотрит на Марию: может быть, она переведет.

М а р и я (*не моргнув*). Он говорит, что у моей сестры золотой характер. Правда, Пабло?

Пабло кивает радостно: если Мария говорит, он согласен.

М а т ь. Как она хорошо понимает по-испански. И всего за какой-нибудь месяц. Или два?

С о н я (*разливая чай*). Она понимает по-испански, как я по-китайски.

П а б л о (*по-испански*). Но я все-таки научусь говорить по-русски.

М а р и я (*показав на Пабло*). Вот видишь!.. А он не согласен, он говорит, что я хорошо понимаю. Не веришь, спроси его сама.

С о н я. Ему повезло. Если бы это была не ты, а я, он бы у меня за столом сидел? Он бы у меня от порога летел. Правда, Пабло?

И Пабло опять кивает радостно. В течение разговора он все чаще, все с большей симпатией взглядывает на мать. И она смотрит на него. И наконец мать улыбнулась Пабло: признала его.

М а т ь (*Марии*). Я тебя пойму, потому что ты моя дочь. Но никому не говори. Для всех ты будешь — девка. И даже для твоих товарищей.

По лестнице галереи идет жених. Как уважающий себя человек, он пришел в такой день под зонтиком, не спеша проследовал под окнами, поднимается на галерею. И он очень похож на того, которого показывала Мария. Тот же наклон головы, и походка важная, и капли стряхивает с зонта, и складывает его.

Он входит в столовую.

М а р и я (*прыснув*). Ой, я сейчас лопну со смеху!

М а т ь. Добрый вечер.

Ж е н и х (*оторопело*). Я как-нибудь зайду в другой раз. Я здесь не вовремя.

С о н я. Что вы, что вы...

М а т ь. Почему же?..

Жених медленно проходит и садится за стол. Тягучая, неловкая пауза.

М а р и я (*озорно*). Я слышала, что в Харькове собираются национализировать аптеки. И все золото в монетах и слитках... Вы ничего не слышали?

Раннее утро. Окна домов закрыты ставнями. Заперты лавки. Через улицу перебежала кошка. Мчащаяся в сторону порта французская батарея чуть не раздавила ее. На повороте привязанное к снарядному ящику ведро отскочило и с грохотом покатилось по камням. Из калитки, оглядываясь, выбежала женщина, радостно схватила ведро и скрылась. И сейчас же еще одна батарея проскакала по улице.

— МЫ ЗНАЛИ, ЧТО УТРОМ ОНИ УХОДЯТ. БЫТЬ МОЖЕТ, ОНИ БУДУТ МСТИТЬ, УХОДЯ. РАЗБОЙНИЧАТЬ, ГРАБИТЬ?.. И МЫ ВООРУЖАЛИСЬ.

В квартире у Марии — Сева, Кирилл и еще несколько ребят. Они подпоясаны, вооружены. Сева учит Марию целиться из нагана:

— Не напрягай руку. Левый, левый зажмурь глаз. Бери на мушку!

В дверь заглянула соседка. Увидела оружие. В глазах ее ужас и любопытство:

— У вас не найдется, к сожалению, морковочки?

М а р и я. За утро вы уже третий раз спрашиваете.

Соседка закрыла дверь.

Мария подошла к балконному окну, смотрит в далекое море.

— Я УЧИЛАСЬ ЦЕЛИТЬСЯ И ДУМАЛА: А ВЕДЬ СРЕДИ ТЕХ, В КОГО, БЫТЬ МОЖЕТ, ПРИДЕТСЯ СТРЕЛЯТЬ,— ПАБЛО...

У причала покачивается на волнах моторный бот. Матросы прыгают в него. Офицер, покрикивая, торопит опоздавших. Пьяных втаскивают силой.

— ОН НЕ ПРИХОДИЛ УЖЕ НЕСКОЛЬКО ДНЕЙ. И РАЗНОЕ ЛЕЗЛО В ГОЛОВУ...

По улице от моря вверх бежит Пабло. Он в боевом снаряжении. Впереди — заградительный патруль. Трое французских моряков молча смотрят на него, ждут.

Сидя у стола, Мария под присмотром Севы смазывает разобранный наган.

В переулке Пабло отбивается от патруля. Моряки крутят ему руки. Извернувшись, он бьет одного головой в живот и бежит. Двое догоняют его, валят на камни мостовой. Мимо бредут солдаты, волокут награбленное добро, кричат и ссорятся.

По лестнице во двор спускается мать. Она несет помойное ведро, прямая и гордая проходит она под взглядами соседок.

— Я НЕ РАЗ ВИДЕЛА В ЭТО УТРО, КАК ОНА ВЫТИРАЛА СЛЕЗЫ. ОНА ГОВОРИЛА МНЕ: «ЭТО Я РЕЖУ ЛУК». НО ОНА ПЛАКАЛА, ДАЖЕ КОГДА ЧИСТИЛА КАРТОШКУ.

Пабло, шатаясь, вытирая рукой лицо, пробирается вдоль забора. Увидя отломанную доску, пролез во двор.

— А Я ВСЕ УЛЫБАЛАСЬ ТОГДА. МЫ ЧАСТО УЛЫБАЕМСЯ СЛЕЗАМ, ЧТОБ НЕ ЗАПЛАКАТЬ.

Мать ставит на стол кастрюлю вареной картошки. Ребята радостно набрасываются на еду. И тут распахнулась дверь из коридора. Задыхающийся Пабло стоит в ней, не может произнести ни слова.

— Пабло! — у Марии слезы на глазах.

Ребята переглянулись значительно.

Задохнувшийся от бега Пабло в первый момент не может слова выговорить. Все смотрят на него. Он показал рукой:

— Ля Франс!.. Туда!

— Как же так? Уже? — в растерянности Мария говорила не те слова. Главным было то, что вот сейчас, в эту минуту он уходил.

— Мама поставила тесто...

И словно за помощью она глянула на мать.

— Ты — агитадо́р... Писал декрето: уходить! Я ухожу. Поворачивайу бургезиа, — говорил Пабло, улыбаясь ей и ребятам. Но Сева смотрел непримиримо.

И тут Пабло увидел в дверях мать.

— Адио́с, мама.

Он поцеловал ее руку, а она — его склоненную голову.

На лестнице Мария обняла его, целует.

— Не надо... лорар, — говорит Пабло и пальцем вытирает на ее щеке слезу.

По улице идут войска. Фуры с награбленным добром.

По причалу и по набережной движутся военные обозы. Мулы и лошади тянут пушки. Двуколки, экипажи, забитые вещами.

На рейде под французским флагом дымит большой транспорт.

Мария и Пабло пробираются через толпу, запрудившую улицу. Возникает драка. Кого-то бьют у забора.

На причале солдаты, среди которых много пьяных, перехватив винтовки поперек, оттесняют толпу.

Испуганные люди в дорогих шубах, заискивая, умоляя, вцепляясь, грозя, пытаются пробиться к сходням. Крики, гвалт, слезы. Кого-то потеряли, кого-то зовут. Ноги людей топчут брошенные чемоданы, куски материи. Отряд зуавов, работая прикладами, прокладывает себе путь. Выстрел! Человек падает в море. Толпа шарахается.

Пабло около пристани кричит Марии:

— Я... тебя найду... на всей земле! Я найду!

Мария целует и отталкивает его.

Пабло прыгает в бот, и бот отваливает. Став на скамейку, Пабло машет беретом.

Дымят военные корабли на горизонте. Вдруг ярко и беззвучно сверкнул залп. Столб огня взметнулся над пакгаузами. Толпа хлынула с пристани.

Пустой причал. Вверх по улице бегут люди. Одна Мария стоит на причале.

Грохнул второй залп, Мария побежала.

Прыгает по волнам бот с матросами. Медленно разворачивается серая громада уходящего транспорта.

Опять сверкнул орудийный залп.

С чердака пятиэтажного дома ударил пулемет. Стреляют из окон. Рябь на воде рядом с ботом. Откуда-то из-за домов раздался выстрел трехдюймовки. У бота за кормой взметнулся столб воды.

Мария остановилась у забора, смотрит. Мимо нее бегут люди.

Ветер доносит медь «Марсельезы» с уходящих кораблей. Мария плачет.

Распатланная девка вполпьяна идет по улице.

Остановилась, увидев Марию:

— Чего ревешь? Не ты одна...

Мария не ответила. Она смотрит в сторону моря. Девка пошла дальше.

— Я СКАЗАЛА ЕМУ, ЧТО МАМА ПОСТАВИЛА ТЕСТО НА ПИРОЖКИ, Я УСПЕЛА СУНУТЬ ЕМУ АДРЕС В КАРМАН, Я ТОЛЬКО НЕ СКАЗАЛА ПАБЛО, ЧТО У НАС БУДЕТ СЫН.

Двухлетний человек стоит посреди двора. Южный, наклоненный к солнцу дворик, на припеке вытаивают камни из-под снега. Солнце, все блестит. Ранняя весна.

У своей конуры вытянулась на солнце тощая сука. Зажмурясь, лежит она пыльная, зимняя, а пятеро ее молоком налитых лобастых щенят, толкаясь, сосут ее.

Мальчик смотрит, как щенята едят. Он в короткой подпоясанной шубейке, в сапожках, повязан платком.

— ТАК КОНЧИЛОСЬ МОЕ ПЕРВОЕ ПАРТИЙНОЕ ЗАДАНИЕ. У МЕНЯ БЫЛ ВЫГОВОР. НО И СЫН БЫЛ У МЕНЯ.

Это уже говорит Мария, офицер Советской Армии, майор. Они сидят с Надей в избе.

Мария. Назвала я его по отцу: Павлик. Пабло. В общем — Пал Палыч.

Надя (*улыбнувшись не имени этому, а своему какому-то воспоминанию*). Пал Палыч...

Она посмотрела на Андрея, который вешал на гвоздь гражданский пиджак и кепку.

Надя. А у нас с тобой, Андрюша, нет выговора.

Андрей прислушался к шагам за дверью, подошел, взял из Надиной сумки сигарету:

— У нас с тобой на двоих одна положительная служебная характеристика. Так, товарищ майор?

Мария только улыбнулась.

Надя (*заинтересованно и очень лично*). Мария Борисовна, а какой он был маленький?

Мария. Павлик? В сущности, он рос без меня. Так жизнь тогда складывалась. И маленького его одевали, как девочку. У соседей была девочка старше его, кой-что оставалось...

Павлик, повязанный крест-накрест бабушкиным платком, смотрит, как сука кормит щенят. Слышно, как кричат на улице: «На банду!»

Это красноармеец с винтовкой за спиной, с разносной книгой стучит в раму окна. Открылась фортка, выглянул человек.

— На банду! — приказал красноармеец.

Перейдя улицу, он стучит в другое окно:

— На Махно, на банду выходи!

Мальчик играет во дворе на краю лужи. Стук в ворота и голос красноармейца:

— Выходи на банду!

Мальчик смотрит, ничего не понимая. Весеннее солнце светит ему в глаза, блестит в луже. И он улыбается.

У бревенчатой стены укома, на припеке сидит отряд. Одеты сборно: шинели, кожаные куртки, подпоясанные пальто. Иные закусывают тут же, иные чистят винтовки.

Из укома, из открытых в темную глубину дверей вышла на солнечное крыльцо Мария. В кожанке, в портупее, с наганом, она вся крупнее кажется, строже, волосы подстрижены коротко. Сбежав со ступенек, хотела, чтоб сапожек не замочить, обойти лужу, натаявшую у крыльца, и увидела перед собой старика.

Седой, высокий, уже заранее без шапки, стоял он, как сотни сотен лет стоят у крыльца просители. И все на нем было такое же: и полушубок затертый, и домотканые порты на худых коленях, и постолы сыромятные. А в руках он, как подношение, держал что-то, в тряпицу завернутое.

— Доченька!

Однако поправился тут же, видя перед собой кожанку, ремень с револьвером:

— Товарищ... будь ласка, допомоги.

И он протянул Марии передачу в тряпице и бумажку, на которой что-то написано.

— Что у тебя? Кому? — хмурилась Мария, не понимая.

— Гераська, сын дэсь тут у вас.

— Да он кто? Постой,— она пробежала бумажку глазами. На крыльце стоял Сева Чугреев.

— Сын... Не сын, а бандит,— прикрикнул Сева.— Сыновья в Красной Армии служат, бандиты — у Махно.

— Був у Красной Армии. Петро, мий старший. Под Гайсином вбитый.

Сева хмуро молчал.

— Дед,—сказала Мария.— Тут уком партии. Тут передачи не принимают. В губчека дойди, узнай.

— Був у губщика. Не примаеть.

Когда отошли, Мария сказала:

— Ты понял, что это значит, если не приняли? Его в живых нет, а старик ему передачу носит.

— Они вон в Новой Алексеевке двум продотрядовцам вспороли животы, насыпали зерна и надпись оставили: «Разверстка выполнена». Может, и его Гераська там старался.

— Может... За «может» не судят,— Мария отчужденно глянула на Севу.— Завидую тебе. Главное, тебе всегда все ясно...

Издали она обернулась. Старик все так же стоял со своей бедой. В том клубке, где тысячи судеб перепутались, как было вытянуть одну его судьбу, другие не задев?

Мальчик увидел, как в калитку вошла Мария, его мать, и с криком «мама!» побежал к ней. На полдороге растянулся, ревом огласив двор. Мария подхватила на руки его, плачущего.

— Ну не самое же большое горе, Павлик!.. Пабло... Пал Палыч ты мой!..

Она внесла сына в комнату.

— Ты вернулась наконец в дом или ты опять уходишь?

В дверях стоит мать Марии.

— Ухожу,— Мария улыбнулась виновато.

Безлюдный городок на юге Украины. Ранняя весна. Капель. Вдоль просыхающего дощатого забора идут Мария и Сева Чугреев. Мария в платке, в старой шубке с вытертым до кожи воротником. Сева в подпоясанном пальто, в крестьянской шапке. Их не сразу узнаешь.

Забор кончается, из его тени они выходят на слепящий свет маленькой пустынной площади у Народного дома. Площадь вся в следах саней, конских копыт, из-под снега вытаивает навоз. И стоит афишная тумба. На ней наклеена афиша, написанная от руки: «Силами любителей будет дан «Запорожец за Дунаем». Дивертисмент. Американский аукцион!!! После представления будут провожатые. Плата по соглашению!»

Из Народного дома едва слышно доносились голоса солистки, хора, звуки пианино.

Рядом с афишей висел приказ Махно о том, что жители города в такой-то срок должны сдать три миллиона рублей. Над приказом — девиз: «Да здравствует анархия!».

Мария и Сева читают приказ.

Мария. Три миллиона. Вот нахал!

Сева. Тише! Услышат...

Из Народного дома доносится топот танцоров.

Во дворе одного из домов старик и старуха прячут в поленницу дров некрасивую девушку. Старуха подает ей туда бутылку молока, ломоть хлеба:

— Уж лучше б она уродой родилась, моя красавица...

И испуганно обернулась на звук шагов. В просвете забора возникли и исчезли Мария и Сева.

В фотографии «Момент» на фоне задника, изображающего восходящее солнце, сидит Махно, с ним рядом — его жена Раиса Гаенко. На втором плане скомпоновались командиры: Левко, Зинковский, Голик и Петренко. На них шубы, немецкие мундиры, френчи. Оружие выставлено напоказ.

Фотограф Олэкса Григорьевич, накрывшись черным пологом, смотрит в аппарат. Высунул усатое лицо, говорит почтительно, с оттенком подобострастия, но все же чувствуя в эти секунды власть художника над ними:

— Цей снимок — для истории. Нестор Михайлович, для истории трэба костыли убрать. Раиса Николаевна, посуньтесь ближче к мужу.

Левко отставил костыли, Раиса подвинулась щекой к щеке Махно: голубки!

— Просю не шелохнуться. Выдержка будэ велыка, бо сонця нэмае.

Жестом фокусника он снял крышку с объектива, шепчет про себя секунды.

Безразличное лицо «батько», заурядное лицо Раисы, напряженные воинственные лица командиров, руки лежат на рукоятях пистолетов, на эфесах шашек.

Секунды тянутся медленно. И с каждой секундой — напряженней, тупей, мертвей лица.

И вот это уже не живые лица, а застывшие на фотографии.

Олэкса Григорьевич обрезает края фотографии при свете керосиновой лампы с закопченным стеклом. Тихий стук в дверь. Фотограф пошел открывать.

Из соседней комнаты слышны были звуки скрипки, но, когда раздался стук, они смолкли.

— Кто там? — спросил фотограф.

— Это я...

Фотограф открывает один, два, три, четыре засова, впускает Марию и Севу Чугреева.

— Здравствуйте, Олэкса Григорьевич.

— Вечер добрый. А я соби думаю, кого бог принес? Може, опять наши «освободители»? Проходьте. Там — Любарский, сосед мий. При нем можно говорить.

За столом, отложив скрипку, сидел при свече смуглый человек в шапке. Он был молод.

— Знакомься, Илья,— сказал фотограф.— От такэсеньку знал ее.

Мария подала руку:

— Мария.— И, не моргнув, представила:— Это муж мой, Всеволод.

Сева, который до этой минуты не знал, что он — муж, вздрогнул даже.

Любарский. Молодой муж, сразу видно. (*И — Севе.*) Веселое время, а?

Сева. М-да. Мы вас не...

Мария. Обожди... Как в городе? Какие новости?

Фотограф. Новости, хай им грэць!.. Расстрелы идут...

Повсюду: на столе, на полу, на стульях лежали отпечатанные фотографии Махно. Различных размеров. Сева взял одну фотографию, рассматривает.

Фотограф. То я их для истории сфотограхвировал, шоб воны повыздыхали вси.

Любарский (*взяв со стола фотографию, рассматривает*). И что вы думаете, он таки войдет туда. Это хорошему человеку войти в историю нелегко...

Мария (*фотографу*). Нефедов был?

Фотограф. Был.

Мария (*указывая на Севу*). Чугреев останется здесь. А меня — на эвакопункт. Сестрой милосердия.

Фотограф (*с сомнением*). Самый тиф.

Мария. У раненых много можно узнать. Нам, главное, понять пути его передвижения. Заранее знать, куда Махно пойдет. Без агентуры это невозможно.

Сева. Окружить и уничтожить!

Фотограф (*взглянув на Севу*). То так...

Любарский подбирает на скрипке что-то траурное.

Мария. Слушайте, товарищ Любарский, вы можете сменить мелодию? Что-нибудь не похоронное.

Любарский (*из темноты*). Так завтра у них же похороны.

Сева. Кого хоронят?

Фотограф. Не людей. Бандитов. Махно приказал, чтобы с музыкой. А он же на свадьбах грае. (*Показал на Любарского.*) Зовсим другой репертуар.

Любарский (*наигрывая свадебное, веселое*). А детки у вас есть?

Мария (*опередив Севу*). Сын у нас.

Фотограф. Когда семейные — проще. Полягаете у меня здесь, друг на дружку не обидитесь. (*Он показал на перегородку, за которой стояла кровать.*)

Сева глянул на Марию, она сидит спокойно.

Фотограф. Заранее знать, куда он пойдет?.. Вот у него база, вот у него база, вот у него база... Махно в село придет, заморенных коней кидает, куркули ему свежих дают. Он за сутки верст двести пробежит. Вот и поймай..

Мария. Тем более нужна агентура.

Сева. Для этого нас и послали...

Ф о т о г р а ф. То так... Илья, дай-ко счеты.

Любарский дал ему конторские счеты. Стряхнув все костяшки на одну сторону, фотограф начал:

— Наши отходили — раненые остались. Кормить, лечить, прятать,— все это он откладывал на счетах,— трэба гроши. Белые отходили, народ из тюрем освободился. Прятать, кормить, вооружать надо? Трэба гроши. То ж все люди живые.

С е в а. Денег в партийной кассе нет.

Ф о т о г р а ф. Деньги сейчас — это тебе и жизнь, это тебе и политика. Оружие можно купить. Много. Верно, Илья?

Любарский кивнул.

С е в а. Денег нет.

Ф о т о г р а ф. От тож и я кажу, шо беда.

Л ю б а р с к и й (*пряча скрипку в футляр*). Так я уже пойду.

Ф о т о г р а ф. А может, на полу постелю тебе?

Любарский улыбнулся, снял шапку. На лоб упали выкрашенные перекисью русые волосы.

— С такой шевелюрой что мне бояться. Хозяин сказал: хотите работать — чтоб весь квартет был одни блондины.

Он надел шапку, сказал на прощание:

— Когда сумасшедший дом!..

Фотограф пошел проводить его. И сейчас же Сева сказал недовольно:

— Старшим все-таки назначен я, а ты все время выхватываешь инициативу.

Но Мария ответила:

— Спать будешь на полу, а то кровать слишком сближает.

Темнота. За занавеской слышны тихие голоса.

М а р и я. Повернись на бок и спи. Это весна на тебя действует.

С е в а. Весна на меня не действует. Глупость, вот что действует на меня единственно. Когда люди совершают глупые шаги... Я уже четыре года тебя люблю. И три месяца.

М а р и я. А число не запомнил?

С е в а. Запомнил, если тебе так смешно. У нас в тот день было собрание рабочих подростков.

М а р и я. А ты разве там был?

С е в а. Даже не заметила...

Мария лежит на кровати, Сева — рядом с кроватью на полу, подстелив пальто. Под головой у него свернутая шубка Марии.

С е в а (*напоминая*). Ты еще подошла тогда и взяла у меня из рук книгу: «Женщина и социализм». А потом, наверное, забыла отдать. И я из-за этого просидел весь вечер.

М а р и я. А чего ж ты не взял ее у меня?

С е в а. Дело в том... Теперь это уже можно сказать... У меня брюки были очень сильно заштопаны сзади. И разошлись. Я когда вставал, чтобы не видно, держал сзади книгу.

М а р и я. «Женщину и социализм»?

С е в а. Смейся! А я из-за этого даже не выступил.

Такого Мария видит его впервые. Она всматривается в него растроганно. И вдруг в темноте погладила по лицу.

— Севка, бедный мой!

С е в а. А дома я посмотрел в календарь и поразился совпадению. Оказывается, в этот день родился Август Бебель. Вот я и запомнил число.

Мария смотрит на него в полнейшем восхищении. Ничего подобного она представить себе не могла.

С е в а. Вообще, у меня все в жизни связано с великими датами. Это очень странно, если подумать. Я родился в день битвы при Калке. (*Он осторожно глянул на Марию, она не смеялась.*) Отец мой умер в годовщину Апрельских тезисов...

Где-то недалеко начинают бить в тазы, в сковородки, кричат женские голоса: шумом отпугивают грабителей.

С е в а. Я, может быть, и сегодня еще не сказал бы тебе, но если вдруг меня убьют... Если вдруг меня не станет, я хочу, чтобы ты все-таки знала, что я любил тебя...

М а р и я. Севка, я поняла...

С е в а (*перебив*). Ты не все поняла. Потому, что ты еще не все знаешь. Если мы вернемся, я усыновлю твоего ребенка. Это очень серьезный вопрос, к этому нельзя подходить так просто. Но я себя проверил. И я решил...

М а р и я. Севка, милый, я поняла! Я поняла, где мы возьмем деньги!..

С е в а. Только без авантюр! Глупость, вот что всегда меня огорчает...

М а р и я. Слушай, «отец», ты можешь хоть раз в жизни быть мужчиной? «Без авантю-ур...» Да разве настоящий парень стал бы так говорить? И уж во всяком случае на полу бы он, конечно, не спал.

С е в а (*с достоинством*). А я прошу не забывать, что старшим здесь назначен все-таки я...

М а р и я. Только что... (*Она вдруг стучит в стену.*) Олэкса Григорьевич!

— А? Что там? Кто? — раздалось из другой комнаты.

М а р и я. Олэкса Григорьевич, это я, Мария. Простите, что вас бужу. У вас не найдется какого-нибудь приличного платья?..

В маленьком зале городской управы за столом сидит Махно. Рядом с ним его штабные, казначей, с виду — пропившийся бухгалтер.

В главную дверь впускают депутацию от местных лавочников. Они несут поднос, на нем несколько пачек денег, со всех сторон обложенных бумажными цветами. Пристроившись к депутации, входят Мария и Сева. Мария в черном платье с множеством пуговиц.

Возглавляющий депутацию плешивый человек ставит перед Махно поднос:

— Примить, батько, от щирого сэрца!

Махно смотрит на поднос, кивнув штабным, приглашает их посмотреть тоже. Депутация ждет в страхе. И только один из депутатов, по-видимому, местный адвокат, говорит вдохновенно:

— Ваши труды на ниве народной сольются в стозвучный аккорд...

Махно тем временем скинул цветы на пол, и стало видно, что денег на подносе мало, больше было цветов. Он взял одну пачку, пальцем подманил дюжего парня из охраны. А адвокат продолжал, не видя ничего вокруг:

— ...и грядущие потомки воскликнут благодарно...

— На, сходи до баб, — сказал Махно, отдавая пачку охраннику. И яростно швырнул поднос в ноги депутации. А один из командиров, Левко, гаркнул:

— Вы шо даете? Несчастные гроши? Батько вам кто? Торговаться?

Мария и Сева стоят ни живы ни мертвы. Депутацию выталкивают из зала. Только теперь Махно заметил этих двух:

— А вы шо труситесь? Сдавайте гроши.

Мария выступила вперед по грязному лысому ковру.

— Мы не сдавать пришли, мы — просить.

— Просить? — Махно смотрит в упор.

Из боковой двери вышла жена Махно Раиса Николаевна, невысокого роста женщина с внешностью счетного работника. Проходя мимо, отобрала у парня деньги, положила их в железный сундук, стоявший рядом со столом. Издали окинула взглядом Марию, ее платье. Тем взглядом, каким смотрят женщины друг на друга у портних.

— Нестор, сэрце мое, этого списать надо. В расход! — И она указала рукой на потного охранника в енотовой шубе, стоявшего возле печки. Охранник помертвел.

— Батько? За шо? Я ж тую куру не для сэбэ, для хлопцив!

Махно встал. А Раиса Николаевна смотрит уже на Марию. Внимательно разглядывает ее платье.

Мария стоит напряженно.

— Ты у кого крадешь? — кричал Махно, подойдя к бандиту. — У народа? Мы за народ кровь свою... Сегодня поховаем с почестями тех, кто пал за чистую идею анархии! Я очарован чистотой повстанческого движения! А ты воровать кур? Это — грязь! В расход!

Бандита схватили двое других, таких же, как он. У дверей вытрясли из меховой шубы, повели. Махно сел.

— ОН ТОЖЕ БЫЛ ЗА НАРОД И ОЧАРОВАН ЧИСТОТОЙ ИДЕЙ... ИНТЕРЕСНО, БЫЛ ЛИ В ИСТОРИИ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА ХОТЬ ОДИН БАНДИТ, КОТОРЫЙ НЕ ГОВОРИЛ О БЛАГЕ НАРОДА?

Только теперь Махно глянул на Марию и Севу.

— Ну? На шо просите?

— На школы просим,— сказала Мария.— На народное просвещение.

— На школы,— эхом подтвердил Сева, сглотнув слюну.

— На народное просвещение,— повторила Мария жалостливо.—Кто может это понять? Кто сам был учителем! Вы, батько!

Раиса Николаевна мигнула казначею, тот закрыл ящик. А сама, пройдясь как бы между прочим, обошла Марию, смотрит покрой ее платья со спины.

— А ЭТОЙ ПОНРАВИЛОСЬ МОЕ ПЛАТЬЕ, ВЗЯТОЕ НАПРОКАТ. И ВОТ ТОГДА МНЕ СТАЛО СТРАШНО. ГЛУПАЯ ИСТИНА: КОГДА ТЫ РЯДОМ С ВЛАСТИТЕЛЕМ, ОПАСНО БЫТЬ ДАЖЕ ЛУЧШЕ ОДЕТЫМ, ЕСЛИ ТОЛЬКО БЫВАЮТ ГЛУПЫЕ ИСТИНЫ...

— Сколько? — спросил Махно, заметивший, как за спиной его без спроса закрыли ящик. И Мария тоже заметила это.

— Батько, на великое дело не пожалейте тих проклятых грошей. Мабудь тысяч сто?..

Сева, стоя рядом, дернул ее.

Махно протянул руку — казначей только успел крышку открыть — взял, сколько в горсть взялось:

— На!

— Не для себя прошу,— благодарила Мария.

И тут среди денег она заметила несколько керенок. Она бы ушла, но характер не позволил.

— Батько, они же вам керенки подсунули. На шо вы их берете?

— Вертай депутацию! — заорал Левко. — Вертай их, сукиных сынов!

Махно выкидывает деньги из ящика на стол, говорит тихо:

— Спалю всех!

Под этот шум Мария и Сева вышли из зала.

Они забежали в какой-то двор отдышаться. И у поленницы дров Мария вдруг чмокнула Севу в щеку.

— Севка, ты настоящий мужчина!

Сева, обессилевший от страха, сказал, как пожаловался:

— Да-а... Ты еще не знаешь. Я вообще не должен был идти. Я сам напросился. Старшим!

Мария, ткнувшаяся лицом ему в грудь, вся тряслась, как от смеха.

— Чего ты смеешься? — обиделся Сева. — Я пошел, потому что знаю твой сумасшедший характер. Ну чего ты?

Он отстранился. Мария не смеялась, она плакала после пережитого, вся вздрагивая, и лицо ее было мокро от слез.

— Маша!.. Ну что ты? Увидят, — говорил он, испуганно оглядываясь. — Идем скорей!

Задетая плечом поленница начала осыпаться. Оттуда смотрела на них испуганная некрасивая девушка, та самая, которую спрятали здесь родители.

И Мария тоже смотрела на нее. Потом, поняв в чем дело, стала закладывать ее дровами.

По улице движется похоронная процессия. Прижатые ею, Мария и Сева стоят у стены дома, перейти улицу невозможно.

На извозчичьей пролетке с пулеметом движется вместе с процессией свадебный оркестр Любарского: скрипка, контрабас, тромбон и барабан с тарелками. Они играют похоронный марш, но все более в ритме свадебной.

Движется процессия.

Оркестр в пролетке, войдя в азарт, притопывая, играет свадебную на похоронах. Возница покатывается от хохота, лапает себя за бока, едва не роняя вожжи.

Подняв брови, прикрыв глаза, вдохновенно играет Любарский на своей дешевой скрипке. На лице Любарского молчаливая улыбка.

Конный в бабьем салопе утирает пьяные слезы.

Рядом со стременем пеший во фраке поверх полушубка несет под мышкой фикус, вынутый из горшка, с тонких корешков осыпается земля.

Движутся распахнутые шубы мехом вперед. Шинели. От рукоятей наганов свисают цепочки от паникадил.

Движутся герани в горшках и без, с обмерзшими листьями. Торчат из карманов шуб горлышки бутылей.

Мария и Сева, пробираясь сквозь толпу, вышли на перекресток. И тут Мария, заметив кого-то, сунула Севе сумочку:

— Отойди в сторону!.. Уходи!.. Он, кажется, узнал меня.

На перекрестке возле саней стоит тот самый старик, которого Мария видела возле укома. Он прощается с последним сыном.

— Може нэ пийдэшь, сынку?

Сын, мальчишка лет пятнадцати, уже пьяненький, сверху, с седла, навис над ним, едва на руки не валится. Старик увидел Марию. В небыстром сознании его не сразу связалось, где он видел ее раньше. Он снял шапку, поклонился.

Конный махновец, крест-накрест перетянутый ремнями, нагнулся к нему, спросил что-то, глядя тоже в сторону Марии. Старик объяснял, кивая радостно. Нахмурясь, махновец толкнул стременами коня, врезался в толпу.

Среди движущейся процессии возникла и скрылась Мария. И сейчас же показался конный в ремнях. Стоя на стременах, он вглядывался, показывая в ее сторону. А уже другой махновец с развевающимся на штыке дамским боа конем загородил ей дорогу.

У забора, прижав к себе сумочку, стоял Сева. Он увидел в санях, в сене, топор. И он уже сделал шаг к нему. Но когда второй конный загородил Марии дорогу, Сева, сжавшись, скрылся во дворе.

Между двух помахивающих хвостами коней идет Мария в шубке, в черном платье — оно длинней шубы.

Огородами, задами, перелезая через плетни, падая, бежит Сева. Он следует за ними издали. Лицо его мокро, он стряхивает с пальцев грязь.

Конные и Мария удаляются. Она оглянулась: может быть, ждала помощи.

В кустах — Сева. Дальше открытое место, дальше он не пошел.

Далекий в тумане выстрел.

Далекий выстрел слышен и здесь, в избе, где сидят Мария и Надя.

М а р и я (*шутливо*). Вот так закончилось мое второе партийное задание. По правде сказать, была у меня небольшая надежда на Севу. Место пустынное... Но, может быть, он не мог.

Н а д я (*взволнованно*). Не мог? Но вместе умереть он мог!

М а р и я (*не осуждая, а раздумывая*). Мужество — это талант.

А н д р е й. А талант, как деньги: либо они есть, либо их нет.

М а р и я. И все-таки не будем за глаза осуждать.

В дверь сунулся ординарец с обалделыми глазами.

О р д и н а р е ц. Товарищ майор, капитан Трушин не заходил?

М а р и я. Не был. Если с аэродрома позвонят, я здесь.

О р д и н а р е ц. Ясно! (*Захлопнул дверь.*)

Н а д я. А он жив, этот Сева?

М а р и я. Не знаю. Меня вскоре отправили в Москву на учебу. А в двадцатых годах он часто писал мне. Это были удивительные годы.

Огромная карнавальная фигура Махно. Покачиваясь, она плывет над головами толпы, над морем плакатов и лозунгов.

В толпе праздничных людей пробираются Мария и Варвара. На грузовиках и дощатых трибунах выступают карнавальные группы: «Гимн свободы», «Живая газета», «Песнь кузницы».

Мария, издали увидев Махно, смеется, показывает на него Варваре.

На поляне стоит самолет из перкаля и фанеры, способный сегодня лишь вызвать улыбку. Вдали еще такие же трипланы эскадрильи «Ленин». Самолеты окружены толпой зрителей.

Экскурсовод (*в рупор*). Этот аэроплан, товарищи, построен из наших отечественных материалов, на добровольные пожертвования рабочих и крестьян. Товарищи, эта уникальная машина может поднять в воздух семь пассажиров и мчаться со скоростью сто восемьдесят верст в час!

Мощное, нестройное, разноголосое «ура» звучит вокруг.

Возле самолета появляется режиссер с бутафорскими серпами и молотами.

Режиссер. Комвузовцы! Сбор группы! Где вы прохлаждаетесь?

Увидев Марию, он вручает ей молот. Они вместе идут туда, где в кругу очень деловито отплясывает Варвара. С ней вместе пляшут еще две девушки в солдатских ботинках.

Слышно, как вдали «Живая газета» скандирует: «Эс-эс-эс-эр должен стать метал-ли-чес-ким».

Режиссер (*Варваре*). Философам что же, особое приглашение? Все ждут!

И вручает ей бутафорский серп.

На площадке из щитов выстроилась массовая композиция: «Гимн свободы». Группа людей, одетых матросами,— слева, группа в красноармейских «богатырках» — справа, группа «рабочих и крестьян» с серпами и молотами в руках — сверху и небольшая кучка «обывателей и врагов» — внизу.

Вокруг собралась веселая толпа. Взрослые поднимают на плечи детей, чтоб им тоже было видно. Гремят оркестры, реют флаги, лоточницы торгуют закуской и водами.

«Матросы» (*скандируют*). Весь мир насилья!..

«Рабочие и крестьяне» (*среди них Мария с Варварой*). Мы разрушим! (*Поднимают серпы и молоты.*)

«Солдаты». До основанья!..

«Обыватели и враги» (*снизу*). А затем?

«Рабочие и крестьяне». Мы наш, мы новый!..

«Матросы». Мир построим!

Все. Кто был ничем, тот станет всем!

«Обыватели и враги» (*снизу*). А если гром великий грянет?..

«Солдаты» (*вопросительно*). Над сворой псов и палачей?

«Враги и обыватели», смутясь, в ужасе молчат.

Все. Для нас все так же солнце станет
Сиять огнем своих лучей!

Все вместе, заглушая оркестр, поют «Интернационал». И только «враги и обыватели» стоят, лишенные этого права. Они такие же, как все, они только переодеты, но они испытывают на себе сейчас подлинную враждебность толпы и жмутся смущенно.

А люди поют, словно дают клятву. И вместе со всеми поет Мария. Вдруг она испуганно заметила кого-то в толпе. Она готова сбежать с помоста, но вынуждена продолжать петь.

И виден тот, на кого она смотрит. Это — Пабло. Он в гражданском костюме, без шапки. Вместе со всеми он поет «Интернационал» по-испански. Рядом с ним — коминтерновцы: европейцы, азиаты, американцы.

Поет Мария, в волнении глядя на него. Поет Пабло, не видя Марии.

Мария опять пытается сбежать с помоста, но тут по знаку режиссера все три группы, надвигаясь, закрывают собой «врагов и обывателей», словно сметая их с лица земли. Толпа вокруг кричит и аплодирует.

Наконец, Мария, сунув Варваре свой молот, спрыгнула вниз. Она бежит через поле, догоняя Пабло. Варвара — за ней.

Пабло обернулся. И в тот же миг дрогнуло его лицо испугом узнавания.

Ему кричат товарищи:

— Веревкин! Автобус ждет!

Но Пабло не слышит. Он и Мария стоят и смотрят друг на друга. А вокруг гулянье: поющие, закусывающие, танцующие люди.

Мария подошла близко. Это он и это другой человек. Словно не годы прошли с тех пор, а целая жизнь им прожита, и вся она отпечатана в его глазах. Они вдруг повлажнели.

Мария. Буэнас диас...

Она рукой провела по его лицу, то ли погладила, то ли хотела что-то стереть.

Пабло. Здравствуй... Мария.

И опять зовут Пабло издали:

— Ты идешь, товарищ Веревкин?

А вокруг люди с удивлением, сочувственно смотрят на них, и некоторые почему-то улыбаются.

Мария и Пабло сидят на опустевшей площадке. Свалены на скамейки, на землю серпы, молоты. Пабло, обняв, целует Марию.

Мимо них буфетчица в моссельпромовском картузе везет на тележке пустую корзину и ящик с порожними бутылками. Она остановилась, чтоб лучше поставить ящик.

Мария подбегает к ней:

— Мы с голоду умираем!

Буфетчица. Отторговалась! Все съели, все выпили! От тайги до британских морей! Шутка-дело, мильён народу!

Мария. Ну хоть что-нибудь.

Буфетчица (*глянув на Пабло*). Ладно уж, дома дети не плачут.

И дает сайку.

Мария. Спасибо. А за него — грасиас. Это по-испански — «спасибо».

Вернувшись, Мария разламывает сайку на две неравные части. Большую дает Пабло:

— Ешь.

Они едят и смотрят друг на друга.

Мария. Слушай, но почему ты — Веревкин.

Пабло (*улыбнувшись*). Чтоб мировая буржуазия не догадалась.

Мария. О чем?

Пабло (*таинственно*). Она знает...

Мария (*проведя рукой по его лицу*). Это тюрьмы?

Вот тут и нашла их Варвара.

Варвара. Я их ищу, ищу, а они вот где...

Она увидела остаток сайки и, взяв, как заработанное, спокойно ест.

Варвара. Правда вы — испанец?

Пабло. Это я просто плохо выгляжу.

Варвара. Нет, почему же? Я бы не сказала. Куда это мой Анохин делся? Наверное, пиво пьет с голландскими товарищами. Знаете что, вы не уходите, чтоб мне опять не искать вас, я только найду его и приду.

Но едва отошла она, как Пабло схватил Марию за руку, и оба они бегут, радостные, спеша скрыться, пока Варвара не вернулась.

Сквозь лестничное окно виден московский двор, вдали церквушка. На извозчичьи санки, на играющих детей падает медленный снег.

По двору с книжками идет Мария.

Испанская песня, доносящаяся издали, контрастирует со снежной бабой, сугробами и стаей галок.

Мария входит в дверь, поднимается по лестнице. И чем выше, тем слышней испанская песня. Навстречу ей идет негритянка с негритятами, закутанными в платки.

Это бывшая московская гостиница, отданная под жилье.

В двухкомнатном номере сидят за столом несколько человек: Пабло, Хоакин, Пако, Игнасио, Мигель, Тереса и Вася Анохин. Тереса играет на гитаре, двое поют фламенко. А остальные играют в странную игру. Отбивая такт ладонями по столу, они подражают движению поезда.

Мигель (*сложив ладони и свистнув*). П-ссссс! Станция Аранхауэс!

Пабло. Стоянка — десять минут. Мы отведаем вина и осмотрим вагоны.

Вася Анохин покатывается со смеху, а испанцы серьезны.

Игнасио. Лучшее вино в Вальдепеньясе, это следующая станция. Поехали туда!

Пабло (*якобы звонит в колокол*). Бо-о-м! Бо-о-ом!

Они едут дальше.

Мигель. Давайте прямо, без остановки в Кордову. Я там родился. Я хочу зайти домой... Повидать родителей...

Они «едут», и лица у них серьезны.

Мигель. Смотрите, вон уже видна Арабская мечеть на горе...

Игнасио (*Пабло*). Завидую тебе! (*Всем.*) Он увидит Испанию раньше нас.

Мария (*входя в дверь*). Здравствуйте! А накурено как! Веревкин, открой форточку. Почему вы замолчали вдруг?

Пабло (*серьезно*). Мы приехали в Кордову, и Мигель здесь сходит!

Все прощаются с Мигелем, целуются с ним.

Мария (*не совсем понимая, что происходит*). О, и Игнасио здесь? Значит, что-то стряслось!

Игнасио. Почему стряслось?

Мария. Ты никогда не приходишь так просто.

Все переглянулись.

Мария (*пересчитывая присутствующих*). Раз, два, три, четыре, пять... Анохин, а ты почему без Вари?

Анохин. Понимаешь, я не из дому.

Мария. Не понимаю. Считаю Варю тоже... Семь, восемь, я — девятая. Теперь я знаю, сколько посуды одолжить... (*Выходит.*)

Игнасио. Может быть, сказать ей все? Пабло, скажи ей...

Тереса. Зачем ей знать? Она — жена.

Мигель. Жена должна знать. Жена!..

Пабло. Я скажу ей. После, не сейчас. (*Анохину.*) Иди за Варей.

Анохин. Да, пойду-ка за... за своим философом.

Уходит, сталкиваясь в дверях с Марией. Она несет стаканы, чашки и рюмки разных калибров.

Мария. Так о чем же вы тут говорили?

Игнасио. Разве можно что-либо скрыть от женщины?

Мигель. Можно скрыть от бога, но не от женщины.

Игнасио. Мы говорили, что завидуем тебе.

Мария (*обняла Пабло*). Мне? Только не надо его в этом убеждать. Мужчина и самомнение родились в один час.

Игнасио. Нет, не про это. А то я бы сказал, что завидую ему!

Мария. Из всех один ты — настоящий идальго.

Игнасио. Зато они молоды.

В течение всей сцены Тереса, Мигель, Пабло о чем-то возбужденно говорят по-испански, прерывая друг друга.

Игнасио (*усаживая Марию*). Мы завидуем тебе, потому что ты... ты увидишь Испанию.

Мария (*быстро*). Когда?

Игнасио. Когда?

Тереса тихо наигрывает меланхолический каталонский напев.

Мигель. Когда прогонят короля Альфонса!

Игнасио. Ну да, а с ним вместе и кровавого шута Примо де Ривера...

Мария. Я понимаю, и когда власть в Испании возьмет в свои руки народ.

Игнасио. Вот-вот, об этом мы говорили.

Мария. Ну что ж, я готова ждать. (*Пабло.*) А ты что молчишь?

Пабло. Я думаю.

Мария. О чем?

Пабло. Когда испанец возвращается на родину, он рождается второй раз.

Мария. Я знаю, что можно умереть дважды, а родиться...

Мигель. Я тебе скажу, они не умеют... Кто приехал в Испанию на одну... (*забыл слово*)... на одну... семана, семана...

Игнасио. Ты еще плохо говоришь по-русски. (*Марии.*) Кто приехал в Испанию на неделю — пишет о ней целую книгу. Такую книгу не надо читать. Кто приехал на год — ничего о ней не пишет.

Мигель. Ты поняла? Этого нельзя описать.

Мария. Поняла.

Тереса. Нет, он плохо рассказал.

Мария. Они хотят рассказать о любви. О любви не надо рассказывать. Надо — любить!

Все. Она поняла!

Мигель. А я что говорил? Поняла!..

Входят мать и Павлик, ему лет восемь.

Павлик (*с порога*). Буэнас тардес!

Гул одобрения, возгласы по-испански и по-русски: «Салуд!», «Буэнас тардес!»

Пабло (*весь засветясь отцовской гордостью*). Пабло-младший!

Павлик протягивает всем по очереди руку.

Павлик. Пабло! Пабло! Пабло! Уо Пабло!

Мать. Как в холостяцком доме... Кто же начинает с кофе? Маша, надо было картошку поставить. (*Улыбнувшись испанцам.*) Патата!

Пабло. Пусть он посидит с нами, мужчина!

Сажает сына за стол.

Игнасио. Испанец!

И сказал что-то по-испански. К общей радости Павлик ответил:

— Кляраменте!

...Широко раскрыв глаза, Павлик слушает песню.

За столом поют фламенко. Мария и Пабло сидят рядом, обнявшись.

Игнасио (*вглядываясь в них*). А все-таки вы не пригласили меня на вашу свадьбу.

Мария. Тем более что у нас ее не было. Сын у нас есть, а свадьбы еще не было.

Павлик смотрит, не отрываясь, на мать и отца.

Игнасио. Столько друзей собралось — устроим свадьбу! (*Переглянулся с Пабло и Тересой.*) И вечер такой... Хороший...

Мария. Почему именно этот?

Игнасио. Ну, всегда лучше сегодня устроить свадьбу, чем через сто лет.

Тереса. Ты прав, Игнасио, венчать их! Именно сегодня.

Мигель. Правильно — сегодня! А кто будет... как его... поп? Сеньор Игнасио, ты должен уметь!

Игнасио (*печально*). О да! Когда мне было двадцать лет и я собирался венчаться, меня арестовали первый раз. И еще две сеньориты, которых я любил, венчались не со мной. Вот так я узнал обряд венчания.

Мигель (*костюмирует жениха и невесту*). Станьте оба против Игнасио. Пабло, ты справа... Нет, слева...

Мария и Пабло. Мы готовы.

Игнасио (*накинув на себя плед*). Пабло Альварес! По собственной ли воле...

Мигель. По собственной, по собственной...

Игнасио. И без принуждения хочешь ты заключить брак с присутствующей здесь студенткой Комвуза имени Свердлова Марией?

Смех.

Пабло. Да.

Мария. Попробовал бы он сказать «нет»!

Мигель. Если по принуждению, так принудьте меня! Я не возражаю!

Смех.

Игнасио (*тоном священника*). Мария, по собственной ли воле и без принуждения... Берешь в мужья политического эмигранта...

Мария (*не дослушав*). Да, да и еще раз — да!

Тереса. Я думаю!

Вбегает запыхавшийся Вася Анохин с бутылкой вина. За ним — Варвара.

Анохин. Не опоздали? Что это у вас? Глядите — свадьба!

Варвара. Правда, свадьба? Вот видишь, Анохин...

Игнасио читает по-латыни, а Пабло повторяет за ним по-русски.

Пабло. Я, Пабло, беру тебя, Марию, в супруги и обещаю тебе верность и супружеское уважение и не оставлю тебя до смерти.

Варвара. А почему это он берет?

Игнасио обращает лицо к Марии и так же читает по-латыни, и теперь она повторяет за ним, волнуясь.

Мария. Я, Мария, беру тебя, Пабло, в супруги и обещаю тебе верность и супружеское уважение и не оставлю тебя до смерти.

В дверях вытирает глаза мать.

Слушает Павлик.

Игнасио (*уже по-русски*). Так исполните на деле обещанное устами.

Мария и Пабло медленно обходят вокруг стола.

И уже никто не шутит, как вначале, стало вдруг торжественно и тихо.

— ВСЕ НАЧАЛОСЬ ТАК ВЕСЕЛО, БУДТО В ШУТКУ, И Я ЕЩЕ НЕ ЗНАЛА, Я ТОЛЬКО ДОГАДЫВАЛАСЬ, ЧТО ЖДЕТ НАС ВПЕРЕДИ. А ПАБЛО ЗНАЛ. ЧТО БЫ НИ ОЗНАЧАЛИ ТЕ ДРЕВНИЕ СЛОВА КЛЯТВЫ, ДРЕВНИЕ И ВСЯКИЙ РАЗ НОВЫЕ, Я И СЕЙЧАС НЕ МОГУ ПРОИЗНЕСТИ ИХ БЕЗ ВОЛНЕНИЯ...

Рев толпы, тысячи ног, свистки, крик. По улице бежит человек, окруженный толпой.

Гражданские гвардейцы преследуют бегущих. Их лакированные треуголки поблескивают в лучах фонарей, которые горят, хотя сумерки еще не перешли в вечер.

Толпа рабочих, защищая, плотным кольцом окружила Пабло: это он бежит в середине. Его втолкнули в подворотню. Несколько человек помогают Пабло переодеться. Снимая с себя, передают ему пиджаки, рубашки. Что не налезает на него, тут же возвращают обратно.

В ворота ударили снаружи. Ворвались гвардейцы. Прикладами расталкивают рабочих, всматриваются в лица. Пабло нет здесь.

Бедная обстановка мансарды. Мария стелет постель на полу. Шаги на лестнице, стук в дверь. Набросив шаль на печатный станок, стоящий в углу, Мария идет открывать.

— Кто там?

Из-за двери голос Пабло:

— Открой, это мы.

Входит он и несколько рабочих. Пабло в чужом берете, в чужой куртке, но это он, живой и радостный.

Мария кинулась к нему:

— Ты жив!.. Боже мой!..

Пабло отдает рабочим берет: «Это — Педро», отдает куртку: «Это — Мартинеса», начинает снимать брюки, сказав Марии: «Отвернись!»

Мария. Я — «отвернись»? Я что, увижу что-нибудь новое?

Рабочие хохочут. Затронута та тема, где каждому из них есть что сказать.

Пабло подходит к ней, уже переодетый во все свое:

— Я жив. Жив.

Он смеется. Слышно, как уходят рабочие, разговаривая между собой.

Мария. Я все еще не верю.

...Они лежат вдвоем, Пабло и Мария, укрытые старым пледом. Кровати в комнате нет, они лежат на кипах газет, застеленных простыней. Душная испанская ночь. Окно закрыто жалюзи, в нем полосы лунного света.

Пабло. Если бы ты видела, как слушали рабочие. Ты знаешь, сколько было народу? Тысяч сорок!

Мария (*шутливо*). Тридцать.

Пабло (*немного даже обиженно и очень горячо*). Так много собиралось, когда сам великий Хоселито играл с быком!

Мария. Ну, спи уж.

Пабло. Неужели ты хочешь спать?

Он целует ее голое плечо, шрам пули на нем.

П а б л о. Когда я думаю теперь, что эта вот пуля... пройди она чуть правей, и тебя бы не было... (*Он вздрогнул.*) Солдаточка моя. Знаешь, раньше я тебя так не любил.

М а р и я (*сразу оживившись, а только что у нее слипались глаза*). Ты вообще раньше меня не любил, я теперь это понимаю. И когда меня расстреливали, ты даже не чувствовал. Когда любят — чувствуют на расстоянии.

П а б л о (*опять целует шрам от пули нежно, покаянно*). Нет, я не чувствовал.

М а р и я (*вдруг сев*). Кстати, ты помнишь, что ты мне тогда сказал? Когда уходили ваши корабли? Я это давно тебя собираюсь спросить.

П а б л о. Это ты собираешься последние лет десять?

М а р и я. Неважно сколько. Что ты мне тогда сказал?

П а б л о (*уверенный, что главное — говорить женщине хорошие слова*). Что ты — самая лучшая, самая красивая, самая...

М а р и я. Это ты говорил в другом порту и не мне. А вот что ты мне сказал?

П а б л о. Что я люблю тебя.

М а р и я. Положим, не это. Но это я согласна слушать и сейчас. А вот что ты мне тогда сказал?

П а б л о (*улыбаясь*). Ты помнишь, как близко тогда стреляли?

М а р и я. Нет, Соня таки права. Боже мой, какая я была дура! И вообще, что я в тебе нашла? Ты сейчас все же ничего стал, женитьба определенно пошла тебе на пользу. А тогда ты был просто некрасивым. Глядя на тебя, бог знает что могли подумать об испанцах. Значит, ты не помнишь, что ты мне сказал тогда? Ты сказал, что найдешь меня хоть на краю света.

П а б л о. Это сказал я!

М а р и я. А ведь ты даже не искал меня.

П а б л о. Как я мог искать, когда меня самого искали? Если бы за каждым мужчиной так следила испанская полиция, никто бы не изменял женам.

Он притянул к себе Марию и поцеловал.

За окном на тихой ночной улице слышен звук подъехавшей машины. Хлопают дверцы. Говорят по-немецки.

П а б л о. Этот немец, правда, врач?

М а р и я. Говорят, врач. Но я не видела, чтоб к нему ходили больные.

П а б л о. Никогда не было столько немцев в Испании... И у каждого на морде написано — фашист. (*Помолчав.*) В Лериде ножом убили молодого рабочего. В спину...

М а р и я. Я же чувствовала, ты что-то скрываешь. Когда это случилось?

П а б л о. Вчера. (*После паузы.*) Ты утром разнеси письма и черновик статьи по адресам... Эх, нам бы маленькую типографию... Так бы дали по зубам всем этим грандам, взяточникам и вешателям!

М а р и я. Ну, спи. Спи.

Свежее после дождя утро, длинные тени. Окна домов закрыты жалюзи, теперь уже от солнца. В одном только окне вытряхивают простыню.

По освещенной солнцем улице мчится на мотоцикле Пабло, насвистывает веселую песенку. Одинокие прохожие здороваются с ним.

— Буэнас диас!

— Кома эста устэд!

Пабло машет им рукой.

Разносчик фруктов, встретившись с Пабло, тормозит мотоколяску. И Пабло притормаживает. Перекинувшись приветствиями, помахав друг другу, они разъехались.

Мария, одетая и причесанная, идет по пустынной в этот час солнечной улочке. Стучат каблучки по асфальту. В руке — корзина. Мария звонит в парадную дверь, ей открывает женщина. Мария достает из сумки бумаги, передает женщине. На улице появляется полицейский.

Пабло на мотоцикле поднимается в гору. Улица узкая, она еще вся в тени. В конце видна площадь в косых лучах.

Пабло насвистывает.

Мелькают под колесами мусор, листья, сбитые ночной грозой.

И вдруг, когда он уже взял подъем, он увидел на брусчатке мелом начерченный фашистский знак. Пабло промчался по нему, обернулся. И в тот же момент из легковой машины немецкой марки, стоявшей у тротуара, сверкнули выстрелы.

Машина рванулась с места.

Из улочки на яркий свет, петляя, кренясь, выскакивает потерявший управление мотоцикл. Сбил велосипеды на стоянке, тачку с зеленью, напугал извозчичью лошадь. Мчится на трамвайные рельсы и падает.

Резко тормозит трамвай.

Сбегается толпа.

Мария идет по белой от солнца улице. По каменным плитам стучат ее каблучки.

У лавки бакалейщика под тентом двое мужчин пьют оранжад. Со стаканами в руках, облокотясь, нога на ногу, они смотрят, как женщина проходит мимо, оценивают ее молча.

Мария с корзинкой на руке идет по улице.

И было это или не было, она услышала вдруг голос Пабло, искаженный болью:

— Мари-и-я-а!..

Она остановилась. Смотрит вокруг. Никого.

Пустынная улица. Стук каблучков. Быстрей. Быстрей.

И вновь далекий, как эхо в горах, голос:

— Мари-и-и-я-а!..

Струя воды из брандспойта смывает с брусчатки кровь. Через коридор, образовавшийся в толпе, четверо рабочих несут убитого Пабло.

Люди разъярены, кричат, грозят кулаками полиции.

Несколько мощных струй воды ударяют в толпу.

Они настигают бегущих.

Парень в рубашке, в шейной косынке забрался на парапет. Кричит, размахивая рукой. Струя воды сбила его с парапета.

Мокрая до нитки бежит Мария. Лицо ее — боль и крик:

— Па-а-шень-ка-а!.. Уби-и-и-и-ли! Па-а-а-шень-ка-а!

На поднос падает со звоном монетка. И другая монетка падает на поднос. В молчании проходят люди, бросая на поднос медяки. Медленно движется очередь.

— В ИСПАНИИ ЕСТЬ ОБЫЧАЙ: КОГДА ХОРОНЯТ ЧЕЛОВЕКА, ЖЕРТВУЮТ ДЕНЬГИ. ДЛЯ ВДОВЫ.

Проходит Мария в черном. Лицо ее окаменело. Звон падающих монет. Тишина. Мария кладет на поднос монету. Из толпы смотрит на нее шпик. Сличает с фотографией в руке.

Чья-то рука положила на поднос крупную монету и несколько мелких взяла сдачи. Падают сверху монеты.

У изголовья гроба стоит стул для вдовы. Смотрят люди в замасленных рабочих комбинезонах. Стул вдовы пуст. И на него косится все время из толпы полицейский.

Гора монет на подносе. Их так много, что они начинают осыпаться с подноса и падают на пол. Тогда поднос заменяют другим. И на него опять со звоном падают медяки.

— ПРИ ЖИЗНИ ПАБЛО ГОВОРИЛ МНЕ: «Я СЫН ИСПАНИИ». И ЭТО ВСЕГДА ОЗНАЧАЛО: «Я ДОЛЖЕН!»

В тишине длинной чередой движутся люди. К гробу и от него. Марию незаметно переводят из одной очереди в другую, и она вновь идет мимо гроба. Ее лицо окаменевшее, чужое. И чужая шаль накинута на плечи.

— ОН БЫЛ ПРЕДАННЫЙ СЫН. И ВОТ ИСПАНИЯ ХОРОНИЛА ЕГО. А Я ПРОХОДИЛА В ТОЛПЕ КАК ЧУЖАЯ. ПОТОМУ ЧТО ПОЛИЦИЯ УЖЕ ИСКАЛА МЕНЯ.

Вслед Марии смотрят женщины, старые и молодые. Вдовы, матери, невесты.

Сверху видно, как несут по улице гроб. Люди стоят шпалерами. В толпе возвышаются конные полицейские.

Гроб несут стоймя, и кажется, мертвый принимает парад живых. За гробом движется над мостовой растянутое в руках одеяло. Его несут, как полотнище флага. Оно провисло под тяжестью монет.

— И ВСЕ ЭТО БЫЛИ БЕДНЫЕ ЛЮДИ. ОНИ ЖЕРТВОВАЛИ ГРОШИ. НО ИХ БЫЛО МНОГО.

Одеяло в поднятых руках. Новые и новые медяки падают в него, и одеяло провисает, тяжелеет.

С балконов, с мансард бросают деньги. Из окон, с крыш — отовсюду.

— НА ТЫСЯЧИ ТЫСЯЧ ЭТИХ МЕДНЫХ ГРОШЕЙ ПАРТИЯ КУПИЛА ПОТОМ ТИПОГРАФИЮ.

«Альварес Пабло». Это надпись в нише на камне. Тишина. Зной.

У могилы стоят двое. Юноша в форме республиканской армии и пожилой человек в пиджаке, с чемоданчиком. В рослом юноше трудно узнать Павлика. Второй — Игнасио.

Игнасио (*всматриваясь в Павлика*). Ты стал выше отца. Сколько тогда тебе было, когда они уехали?

Павлик. А знаешь, дядя Игнасио, я помню тот вечер, как вы пели. А потом помню, как бабушка повела меня в кино, шла комедия, а бабушка сидела и плакала. А когда вернулись домой, матери и отца уже не было.

Приближается гул самолетов. Павлик и Игнасио смотрят в небо. Идут фашистские бомбардировщики с крестами.

Игнасио. Опять на Мадрид. Негодяи!

Павлик. Дядя Игнасио, они ведь трусы. Они ни разу не приняли честный бой. Нападают, когда наш один, а их пятеро. Вот «Яки» прибывают к нам. Их здесь прозвали «курносыми». Вот тогда поглядим.

Игнасио. Лос чатос... Курносые.

Павлик (*последний раз посмотрев на мраморную плиту с именем отца*). Пойдем, дядя Игнасио, я познакомлю тебя с моими ребятами.

Они подходят к пятерым республиканским летчикам. У ребят русские лица.

Павлик. Ребята, это друг моего отца, дядя Игнасио.

Игнасио (*пожимая по очереди руки*). Муньос... Муньос...

И летчики называют свои испанские имена, которые они пока еще не очень твердо произносят:

— Ривас Рикардо. Родриго. Маноло. Альфонс. Кузь... То есть это, Карильо Хаимэ!

Павлик (*подмигнув Игнасио*). Ну, родом с-под Мадрида...

Игнасио смотрит на этих молодых парней, которые приехали сюда бороться с фашизмом. Многое ему хотелось бы сказать им, но он говорит только:

— Вы едете сегодня принимать новые машины?

Павлик. Да. Мать тоже обещала туда приехать. Там формируется интербригада.

Игнасио. Я буду там. (*Он прощается с Павликом.*) Помнишь, Пабло, я говорил тебе: Испания еще позовет нас. Вот — позвала!

Белый песчаный пляж. Ветер и солнце. Слепящее море. На берегу стоит группа военных. Отделившись от них, идет к морю женщина в республиканской форме. Это Мария. Подойдя близко, так, что прибой докатывается до ее горных ботинок на грубой подошве, она смотрит в море.

Слышны команды на разных языках. Это строятся невдалеке добровольцы-интербригадовцы. Их обучают ружейным приемам.

А в море купаются солдаты и летчики. На песке лежит их одежда.

Мария присела, натянув юбку на колени.

Стремительно катится на песок волна. Вместе с ней выходит из моря Павлик.

Сильное, молодое, полное жизни тело его освещено солнцем. Оно мокро от морской волны и блестит.

Он ложится плашмя на песок головой к коленям матери. Отряхнув с пальцев соленые капли, достает из кармана военных брюк сигареты, зажигалку. И когда он доставал это, из кармана что-то выкатилось на песок. Павлик раскопал пальцем.

— Вот, мать,— говорит он, прикуривая, и оттого поначалу неразборчиво.— Пуля. Ею хотели твоего сына убить. Застряла в спинке сиденья.

Мария смотрит на пулю у себя на ладони.

Павлик. Спрячь, а то потеряю.

Мария. Я не видела, как выпал у тебя первый молочный зуб. Он выпал без меня, и я его не сохранила.

Сын курит, лежа у ее ног.

Мария. И скарлатина твоя, и корь тоже прошли без меня.

Павлик. Ты что, жалеешь об этом?

Мария. Сейчас — жалею.

Сильная волна, дальше других катившаяся по песку, лизнула босые ступни Павла.

Мария солдатским полотенцем с клеймом вытерла всю еще в каплях мокрую спину сына.

— Ма-ать,— ворчал он, с добродушием сильного, покоряясь ее ненужной заботе.— Ты еще скажи, чтоб воротник застегивал, чтоб но-оги не промочил... На земле летчики больше думают о том, как промочить горло.

На берегу строятся интербригадовцы. Слышна французская песня.

Павлик. Ты спешишь, мать?

Мария. Меня отпустили до пятнадцати ноль-ноль.

Павлик. Тогда еще успею окунуться.

Он побежал к морю. След его тела остался на мокром песке.

Мария смотрит в море. Потом встает, чтоб видеть дальше.

Мария. Не заплывай далеко! — кричит она.— Па-а-влик!

Павлик нырнул. Мария стоит, волнуясь. Сверкающее на всем необозримом пространстве море. А его нет.

Мария. Павлик!..

Из сверкания воды и солнца донесся голос, смех сына:

— Ма-ать, не бойся!..

— Я НЕ ЗНАЛА ТОГДА, ЧТО ЖИТЬ МОЕМУ СЫНУ ОСТАВАЛОСЬ ВОСЕМЬ ДНЕЙ.

Из моря выбежал Павлик, мокрый плюхнулся на песок, подбородком матери в колени.

— Ну что, ма? Уезжаешь? Когда теперь увидимся?

Грянула песня. Интербригадовцы строем идут к дороге. Звучит над морем марш пятого полка.

Павлик трется подбородком о ее ноги.

Мария. Если тебя пошлют под Мадрид — скоро. (*Она запустила пальцы в его густые мокрые волосы.*) Жесткие, как у отца! Мужчина мой младший. Наверное, девушки уже есть?

— Есть.

— Испанка?

— Нет.

— В Москве?

Они смеются.

— А как ее зовут?

— Любопытная ты, мать. Допустим, Оля.

— Почему же, очень хорошо. И не надо тебе здесь никаких случайных девушек. Они тебе радости не принесут.

— Ты это нашим ребятам скажи, они и так надо мной смеются, дразнят невестой. Знаешь ведь, как к этому относятся на войне. Тем более летчики.

— Пусть смеются. А ты не обращай внимания.

— Альварес!— крикнули с площадки.

Павлик, одетый, встал с песка. И Мария встала.

Павлик. Давай уж как следует попрощаемся, мать. Знаешь, береги себя. Пуля ведь не разбирает.

Он ткнулся ей в щеку, отбежал было, но снова вернулся и крепко поцеловал. И уже издали на бегу махнул рукой.

Мария стоит и смотрит вслед.

На углу у разбитого бомбой дома толпа. Все смотрят на небо. Слышны пулеметные очереди, вой самолетных моторов.

Крики:

— Чатос! Чатос!

Смотрят в бинокль, кричат, показывают пальцами.

Горящий «юнкерс» падает за дома.

Далекое «ура», крики одобрения.

Прямо на тротуаре, на толпу опускается сверху тело раненого летчика. Это Павлик. Он в шлеме, руки прижаты к животу. Прохожие гасят парашют, освобождают летчика от спутанных строп. Из очередей, магазинов, из окопов и остановившихся машин сбегаются люди.

Павлика оттаскивают в сторону, кладут на землю.

П а в л и к (*по-испански*). Дайте воды! Пить! У меня огонь в животе...

Собравшаяся толпа галдит, откуда-то в дорогом серебряном кубке приносят воду. Небритый официант в смокинге хочет напоить Павлика.

Толпа делится на две неравные группы. Одни за то, чтобы напоить водой, другие — против, потому что ранение в живот. Наконец победившая группа вырывает кубок у противника и поит Павлика.

Через воронку, обнажившую водопроводные трубы, прыгает Игнасио. Он в военном, с биноклем, запылен и небрит. Пробившись сквозь толпу, наклоняется над Павликом.

П а в л и к. Дядя Игнасио, это ты?

И г н а с и о. Куда ты ранен?

П а в л и к. Огонь в животе... Почему они стреляют в своих...

И г н а с и о (*отнимая воду*). Не пей... Нельзя...

П а в л и к (*окровавленной рукой снимает шлем*)... Кто-то не разобрался... Я светлый... Могли принять за немца... Это какой-то сумасшедший дом... Только не говори маме.

И г н а с и о. Я не скажу, не бойся...

П а в л и к. Я поправлюсь... Дай воды... Я расскажу, как было...

Подъезжает запыленная, исписанная лозунгами, изрешеченная осколками машина. На крыше нарисован красный крест.

Павлика несут в машину.

Она буксует на разбитой бомбами улице. Народ на руках выносит машину, помогая выбраться на ровную дорогу. Игнасио садится рядом с носилками.

В вестибюле дворца, на фоне картин, рыцарей, статуй — расставлены койки. На одной из них умирает Павлик.

Великие творения испанских художников смотрят со стен.

Игнасио сидит у изголовья. Сестра со шприцем ходит между коек.

П а в л и к. Шесть на одного... Шесть на одного...

И г н а с и о. Я видел, как тебя атаковали. Не надо рассказывать. (*Мешая испанские и русские фразы.*) Тебе нельзя говорить. Твои ребята сбили три машины и ты — одну.

П а в л и к (*увидя сестру со шприцем и плохо сознавая уже*). Мама... Зачем ей сказали?

И г н а с и о. Это не мама. Ее здесь нет. Это сестра.

П а в л и к. Меня приняли за немца.

И г н а с и о. Я уйду, если ты будешь разговаривать.

П а в л и к (*в беспамятстве*). Мама, ты здесь?

Игнасио. Я здесь... успокойся.

Павлик. Мои ребята не должны знать. Они — молодые. Такие ошибки могут быть. (*Сестра делает ему укол, он не чувствует, продолжает горячо говорить.*) Нельзя воспитывать на ошибках... Для политико-морального состояния...

Игнасио. Им не скажут, не думай.

Павлик. Не успел... Пулеметом перерезало левое крыло... и элероны...

Игнасио. Тебе дадут новую машину.

Павлик. Мама, ты не верь, я еще пойду в бой.

Игнасио. Я не верю, Павлик.

Сестра плачет.

Павлик. Не верь, мама.

Игнасио. Я не верю, мой мальчик.

Павлик. Не уходи, мама.

Игнасио. Я не уйду.

Павлик. Я еще пойду в бой... Против фашистов... Против фашистов!..

Великие картины смотрят со стен. На них отблески пожара. Где-то на койке в глубине палаты раненый в бреду не по-русски поет «Буденновскую».

Возле разбитой витрины, с той стороны, куда не достают пули, стоит слепой гитарист. У ног его — шляпа. Солдаты бросают в шляпу мелочь и заказывают «Молодую гвардию». Гитарист играет, поют солдаты и прохожие.

От дома к дому, согнувшись, перебегает Игнасио.

Пулемет ударил по нему. Пули отскакивают от каменной мостовой. У бомбовой воронки, в которой видны развороченные трубы канализации, Игнасио упал. Но, когда пулемет смолк, вскочил и побежал к разрушенному дому.

...Игнасио вбегает в дом, стряхивая пыль с кожаной куртки. Ищет глазами кого-то.

Возле окна, за мешками с землей,— пулемет. Советский инструктор объясняет нескольким интербригадовцам приемы стрельбы. Мария переводит. Пока бойцы по очереди учатся устанавливать прицельную рамку, Мария смотрит на небо, откуда доносится рев самолетных моторов.

Посмеявшись над непонятливым пулеметчиком, сама нажимает гашетку. Короткая очередь.

Инструктор. Не забыла!

Игнасио, не обращая внимания на сыплющуюся от близких разрывов штукатурку, стоит с группой бойцов.

Он слышит, как Мария окликает его, улыбается ей, стараясь казаться веселым. И не смотрит ей в глаза.

Два солдата, которым он что-то рассказывал, вылезают в окно на улицу.

На площади подбитый броневик, и три трупа лежат на камнях возле него. А среди трупов — рассыпанные откатившиеся крупные апельсины. Солдат подползает и под пулеметным огнем собирает апельсины.

В доме все сотрясается от близких разрывов, сыплется штукатурка, поднимая известковую пыль.

В окне появляется солдат с апельсинами. Он протягивает подарок Марии и тоже старается не смотреть ей в глаза. Он отходит в сторону. И на пустом ящике от патро-

нов начинает отбивать чечетку, посматривая на Марию. А его друг аккомпанирует ему на гитаре. Когда гитара смолкает, все еще слышны голоса, поющие «Молодую гвардию». Они поют ее на испанский манер...

Один военный барабан отбивает дробь. Простой гроб, покрытый республиканским знаменем. За гробом идут восемь человек: Мария, Игнасио, врач, сестра милосердия, трое аэродромных механиков и штатский.

— ЕГО ЭСКАДРИЛЬЯ, «КУРНОСЫЕ», НЕ МОГЛА ПРОВОДИТЬ ЕГО. ПОГОДА БЫЛА ЯСНАЯ, ОНА СРАЖАЛАСЬ.

Рев самолетов. Над улицей высоко проносятся три истребителя.

Барабанщик, совсем мальчик еще, в туфлях на веревочной подошве, отбивая дробь, посмотрел вслед самолетам. И механики проводили их взглядом.

Восемь человек идут медленно. Бьет барабан. Вдоль домов стоит на тротуаре очередь женщин с бутылками для оливкового масла. Они поднимают сжатые кулаки.

Рядом с Игнасио идет Мария в солдатской одежде.

— Я МНОГО РАЗ СПРАШИВАЛА СЕБЯ ПОСЛЕ: МОГЛА ЛИ Я ЕГО НЕ ПУСТИТЬ? ДАТЬ ЖИЗНЬ И СКАЗАТЬ: НЕ ЖИВИ? НЕ ПУСТИТЬ МОЖНО ТЕХ, КТО САМ НЕ ИДЕТ. ДЕТИ ВЫРАСТАЮТ, И СУДЬБЫ МИРА СТАНОВЯТСЯ ИХ СУДЬБОЙ. И СЫН НЕ СПРОСИЛ МЕНЯ. КАК МЫ КОГДА-ТО НЕ СПРАШИВАЛИ СВОИХ МАТЕРЕЙ.

Над городом воздушный бой, невидимый отсюда. Слышны пулеметные очереди, завывают моторы.

Траурная процессия обходит свежую бомбовую воронку. В домах поблизости выбиты стекла, двери, повален фонарный столб. Провода висят.

Гробы на этом кладбище не зарывали в землю, их ставили в бетонные ниши. Смотритель кладбища, полный, похожий на крестьянина-винодела старик, проверил документы из больницы, которые предъявил ему Игнасио, закрыл крышку гроба и запер его на ключ. Все это молча.

И вдруг над кладбищем, так, что тень его полоснула по лицам и гробу, пронесся истребитель.

Он вырвался из боя, чтобы за всех проститься с товарищем. Он покачал крыльями и ушел в бой.

Когда рев стих, смотритель спросил по-испански, подняв в руке ключ:

— Кто здесь самый близкий родственник?

И г н а с и о (*указав на Марию*). Мадре.

Старик протянул Марии маленький железный ключ.

Мария расстегнула воротник гимнастерки. На шее ее, как висит у верующих крест, уже висел на черной тесемке один ключ. И второй ключ, ключ от гроба сына, она прикрепила на ту же тесемку.

— Какую сделать надпись? — спросил старик.

Все посмотрели на Марию. Она молчала. Она не слышала сейчас ничего.

Тогда Игнасио сказал ей по-русски:

— Он спрашивает, какую сделать надпись?

М а р и я. Надписи не надо никакой. Он будет лежать пока безымянный. Как все...

Та же изба. Разведчики и Мария. Из глубины комнаты подошел к столу Андрей, протягивает сигареты.

А н д р е й. Закурите, Мария Борисовна.

М а р и я. Спасибо. Не научилась.

И тут все трое услышали твердые шаги по коридору. Они приближались. В дверь без стука вошел подполковник Щебланов. Все трое встали перед ним, старшим по званию. И потому еще встали, что поняли: пора.

Щебланов смотрит на Андрея, на Надю, смотрит строго.

Глянув на Марию, постукал ногтем по циферблату своих часов.

Щ е б л а н о в. В вашем распоряжении...

Он поднял один палец.

Взяв рюкзак, Андрей выходит вслед за подполковником.

Надя с высоко подобранными волосами стоит посреди избы. При свете лампочки, горящей от аккумулятора, Мария одевает ее.

Взволнованная, отрешенная, очень молодая, девушка стоит, словно под венец наряжают ее.

М а р и я (*внимательно рассматривает кофточку*). Метка, покрой, выделка ткани — все может выдать тебя. Для разведчика нет мелочей. Повернись, я посмотрю тебя со спины.

Надя поворачивается послушно.

Н а д я (*стоя спиной*). Мария Борисовна! Вы спрашивали, где вы меня видели? Вы никогда не видели меня. Вы меня почувствовали. Я — Оля!

М а р и я. Запомни: ты — Надя. Надя! Даже во сне ты — Надя!

Надевает на нее бусы.

Н а д я. Я — Оля. (*Улыбаясь, смотрит Марии в глаза.*) Это обо мне говорил вам Павлик. Я — Оля...

Руки Марии, застегивающие бусы, задрожали.

М а р и я. Оля?.. Почему же ты раньше не говорила?

Н а д я. Я боялась, если скажу, вам трудней будет принимать решение. Вы только не обижайтесь... Боялась, вдруг не пошлете... Пожалеете...

М а р и я. Девочка моя!.. Жалею?.. Я тебя жалею, но я завидую тебе.

Н а д я (*надевая платок*). Как странно, что я уже старше его. Павлик мне таким казался взрослым. А он был совершенно мальчик еще...

Из соседней комнаты вошел Андрей, уже одетый. Он остановился, ожидая, что скажет Мария.

Надя в кофточке, которой он на ней не видел, в бусах, оглянулась на него с тем особенным выражением, с каким смотрит женщина, когда она знает, что нравится и хочет нравиться.

И Мария видела это.

М а р и я. Станьте рядом.

Они так подходят друг другу. И Андрей не мальчик, а мужчина, рослый, сильный, с мужественным лицом.

Не только пару разведчиков, которых она соединила для работы, видела в них сейчас Мария. И Надя понимала это. Она не стала лукавить, не опустила глаза: ни в чем и ни перед кем не была она виновата. Ни перед живыми, ни перед мертвыми.

Маленький аэродром. Сыро. От леса ползет туман. Где-то щупает небо прожектор; когда луч его проходит над лесом, отсвет падает на самолет и на хлопочущих возле него людей. Мотор уже работает.

Надя, Андрей и Мария стоят на мокрой траве.

Надя вдруг обняла и поцеловала Марию.

Отступив, отдала ей честь.

М а р и я. Я вам, ребята, хочу на прощанье сказать... Теперь уж вам все решать самим. Помните одно. Мне это венгр сказал, интербригадовец... Если ты упал и нет сил, и уже не можешь идти, знай — ты сможешь пройти еще шаг!..

Надя и Андрей садятся в самолет. Взревел мотор. Самолет покатился и быстро исчез в темноте и в тумане...

Молчит рация. Радистка ждет, потом вызывает:

— Я Ромашка. Я Ромашка. Прием, прием.

И снова ждет.

Тишина.

Тишина, подчеркиваемая шумом эфира. Над лесом. Над полем. Над дорогой, по которой идет усталый полк. Солдаты несут на плечах противотанковые ружья, винтовки, за спинами — вещмешки. А над дорогой, на столбе, стоя, повис пристегнутый поясом убитый связист.

Молчит рация. Сменившаяся радистка спит на койке, укрытая шинелью, вторая радистка вызывает ключом.

В избу, откуда уходили Андрей и Надя, входит новая пара. Тоже парень и девушка, совсем еще молодые. Они осматриваются при свете яркой аккумуляторной лампочки. Девушка кладет свой вещмешок на Надину кровать. Парень вешает пиджак на тот самый гвоздь, где висел пиджак Андрея.

И, пока они размещаются на новом месте, мы слышим голоса подполковника Щебланова и Марии.

Г о л о с Щ е б л а н о в а. Другая пара есть?

Г о л о с М а р и и. Есть.

Г о л о с Щ е б л а н о в а. Хорошая?

Г о л о с М а р и и. Они все очень хорошие. И очень молодые.

Г о л о с Щ е б л а н о в а. Будем бросать.

Тот же школьный класс. Доска на стене. Щебланов и Мария.

Щ е б л а н о в. Будем бросать. Подготовьте их. Придется в тот же квадрат.

М а р и я. В тот же — нельзя.

Щ е б л а н о в. Так. Почему?

М а р и я. Если там что-то непредвиденное, мы напрасно загубим людей.

Щ е б л а н о в. Примерно столько и я знал, но этот квадрат не освещен! Он — загадка. Фронт будет ждать, по-вашему?

Слышно, как в соседнем классе вызывает радистка: «Я Ромашка. Я Ромашка.. Прием! Прием!»

М а р и я. Они могут еще выйти на связь.

Щ е б л а н о в. Трое суток молчат. Чудес не бывает.

М а р и я. В разведке все бывает.

Щ е б л а н о в. Когда разведчик проваливается, что спрашивают прежде всего? Кто его готовил? (*Он посмотрел в упор.*) Сегодня ночью будем бросать вторую пару! (*Мария молчит.*) Есть другое решение?

М а р и я. Я думаю...

Щ е б л а н о в. А я думаю, нам головы снимут. И будут правы. Пока мы думаем, фронт сведений ждет о противнике! Они ему нужны, чтобы воевать!

В наступившей тишине опять возникает шум эфира.

М а р и я. Товарищ подполковник, разрешите мне самой прыгнуть в этот квадрат!

Щ е б л а н о в. Ну, это уже нервы! Прыгать есть помоложе. Извините, конечно.

Кабина самолета. Огни погашены. Болтанка. Мария одна сидит на боковой скамье. Рев моторов. Вспыхнул сигнал.

Мария встала, надела на штангу карабин парашюта. Штурман открыл перед ней дверь. Ворвался ветер. Черная бездна.

М а р и я. Толкните меня.

Штурман не понял или не расслышал.

М а р и я (*зло*). Толкните меня!

Штурман толкнул.

Рокот мотора над темной бездной, над клочьями низких облаков.

Что-то темное камнем пронеслось вниз, и — крик, сорванный ветром: «Ма-а!..»

Внизу обозначился серый в ночи купол парашюта.

Выше него — удаляющееся гудение самолета.

Повиснув на стропах, Мария вглядывается в землю. Черно. Несколько правей шелковисто отсвечивает река. Еще дальше угадывается море.

Мария высвободилась из строп, повисла на руках. Ее несет на лес. Мария разжала руки и полетела вниз. Надутый ветром парашют подкинуло вверх, понесло в сторону.

Повисший на дереве парашют. Собачий лай где-то близко.

Мария уже без шлема, без комбинезона, в одном платье, закапывает рацию под деревом. Потом бежит с пистолетом в руке.

Над лесом отдаленно взлетают ракеты. Тени деревьев, тени кустов шевелятся. Из света — в тень, из света — в тень, пригибаясь, оглядываясь, Мария бежит к реке. Лицо ее мокро от пота, она задыхается.

Трассирующие пули, стукаясь о стволы деревьев, впиваясь в землю, сверкают по лесу.

Вдруг ветка, нависшая над ней, рванула Марию за шею. Черная тесемка, на которой висели два ключа, лопнула. Мария ищет их на груди. Ищет на земле. Вспыхнула над лесом ракета. Ключи на тесемке зацепились за сук, висят, покачиваясь. Мария схватила их.

Зажав эти два ключа от двух могил в руке, она бежит, задыхающаяся, шатаясь, падая, но подымаясь вновь.

Она бежит по реке. Упала в воду. Жадно пьет, стоя на коленях. Несколько огненных трасс, сверкнув, пронеслось над ней.

Мария бежит по отмели, ноги оскальзываются, она хватается рукой за низко нависшие ветки.

Ракета, взошедшая за лесом, осветила реку. Когда она погасла, Мария лежит на песке, вся мокрая, изодранная. Дышит. Сил нет.

Слышен отдаленный лай собак.

И Мария делает тот шаг, на который уже сил не оставалось. Она опять идет, шатаясь.

Редеет лес. Кусты. Мария раздвинула кусты и увидела море. И услышала шум его. Оно было для нее сейчас, как освобождение, как ее вернувшаяся юность.

И опять мы слышим голос Марии, но уже теперь пожилой женщины:

— ТОЛЬКО ПОЗДНЕЕ ОТ ПАРТИЗАН СТАЛО ИЗВЕСТНО ПРО ОЛЮ И АНДРЕЯ. КАК МУЖЕСТВЕННО ДЕРЖАЛИСЬ ОНИ ОБА. КАК ГЕРОИЧЕСКИ ВЕЛИ СЕБЯ ДО КОНЦА. ЧУДА НЕ СЛУЧИЛОСЬ, НО ПАМЯТЬ О НИХ ОСТАЛАСЬ НЕЗАПЯТНАННОЙ. ВЕДЬ СТРАШНА ВСЕ ЖЕ НЕ СМЕРТЬ В БОЮ, СТРАШНЕЕ СМЕРТИ БЕСЧЕСТЬЕ.

Московский бульвар наших дней. Идут по нему люди в одежде, которая сегодня кажется современной и которая, спустя какое-то время, будет казаться устаревшей и странной.

Многих из этих людей, уже взрослых и даже семейных, не было на свете в дни, о которых только что рассказывалось. Им столько же, сколько было Оле и Андрею, они такие же, как те, только одеты несколько иначе. И насвистывают песенки, которых тогда не пели.

Идут люди, молодые и пожилые, пробегают ребятишки.

И среди них, чуть отставая от торопящейся толпы, идет пожилая женщина. Это Мария наших дней, это ее голос мы слышим. В плащике, в туфлях на мужском каблуке она такая же, как сотни и тысячи людей, идущих сейчас по улицам своего города.

Очередь стоит на автобусной остановке. Подошел автобус. Вместе с очередью подвигается к дверям Мария. Но автобус полон уже, он отходит. В последний момент несколько парней и девушек, набежав, прыгают в него на ходу, подхватывая друг друга, смеясь, крича, молодые и сильные. И исчезают вместе с автобусом.

Мария, оставшаяся на остановке, улыбаясь, смотрит им вслед. Потом, подумав, идет пешком. И сливается постепенно с людьми, спешащими по улице. Она — часть их, как все они — часть огромного народа, столько вынесшего и столько сделавшего.



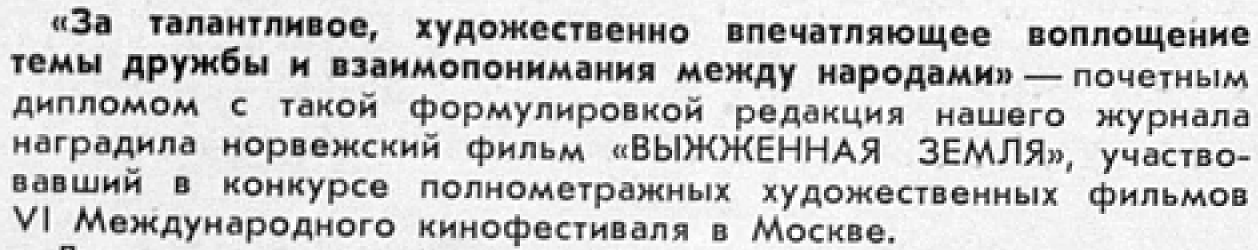


присужден

редакцией журнала

искусство

КИНО



«За талантливое, художественно впечатляющее воплощение темы дружбы и взаимопонимания между народами» — почетным дипломом с такой формулировкой редакция нашего журнала наградила норвежский фильм «ВЫЖЖЕННАЯ ЗЕМЛЯ», участвовавший в конкурсе полнометражных художественных фильмов VI Международного кинофестиваля в Москве.



Диплом и памятный подарок — рисунки С. Эйзенштейна были вручены сценаристу, известному норвежскому писателю Сигбьёрну Хёльмобаку и постановщику фильма Кнуту Андерсену на встрече в редакции, прошедшей в дружественной и теплой обстановке.

Сигбьёрн Хёльмобак и Кнут Андерсен поделились с редакцией своими творческими планами — продолжить работу над темой гуманизма, дружбы народов, живущих стремлениями к миру и взаимопониманию.

На фото: режиссер Кнут Андерсен и кадры из фильма «Выжженная земля».





Индекс 70402

искусство КИНО

литературно-критический
теоретический
иллюстрированный журнал

ПУБЛИКУЕТ:

сценарии советских и зарубежных авторов;

статьи по теории и истории советского и зарубежного киноискусства, очерки о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;

рецензии на советские и зарубежные кино- и телефильмы;

статьи и заметки о кинолюбительстве, советы мастеров кино кинолюбителям;

информацию о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;

библиографию, документы, материалы по истории мирового кино.

В 1970 году журнал напечатает ряд материалов, посвященных 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. Будет продолжен обмен мнениями на тему «Духовный мир современника и экран».

В рубриках «Традиции, уходящие в завтра» и «Не архив — арсенал!..» читатели познакомятся с материалами о лучших фильмах, созданных за пятидесятилетнюю историю советского кинематографа, о картинах во многом забытых, но сыгравших свою немалую роль в развитии отечественного киноискусства.

В 1970 году со статьями, очерками, размышлениями о своем творчестве на страницах журнала выступят режиссеры **С. Герасимов, Г. Козинцев, И. Хейфиц, С. Юткевич, А. Алов, В. Наумов, С. Ростоцкий, А. Тарковский, Б. Шамшиев,** актеры **Р. Адомайтис, Б. Андреев, В. Артмане, А. Баталов, Е. Кузьмина, Т. Макарова, И. Макарова, В. Марецкая, Л. Орлова, В. Санаев** и другие мастера кино.

Журнал опубликует новые сценарии **Е. Габриловича, А. Гребнева, Г. Бакланова, Ю. Бондарева, С. Жгенти, К. Кудиевского, А. Левады, Б. Метальникова, С. Михалкова, Ю. Нагибина, С. Нагорного, С. Образцова, М. Папавы, А. Сизоненко, В. Трунина,** отрывки из романа американского писателя **Альвы Бесси** «Символ», теоретические работы о языке кино итальянского режиссера **Пьера Паоло Пазолини,** сатирическую киноповесть **Никиты Богословского** «Великий, но не мой».



Подписка на 1970 год принимается в пунктах подписки Союзпечати, почтамтах, конторах и отделениях связи, общественными распространителями печати на заводах и фабриках, в колхозах, совхозах, учебных заведениях и учреждениях.